ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Библиотека Москов. Гос. Обл. Ин-та им. А. И. ГЕРЦЕНА 7051 Пров. 32

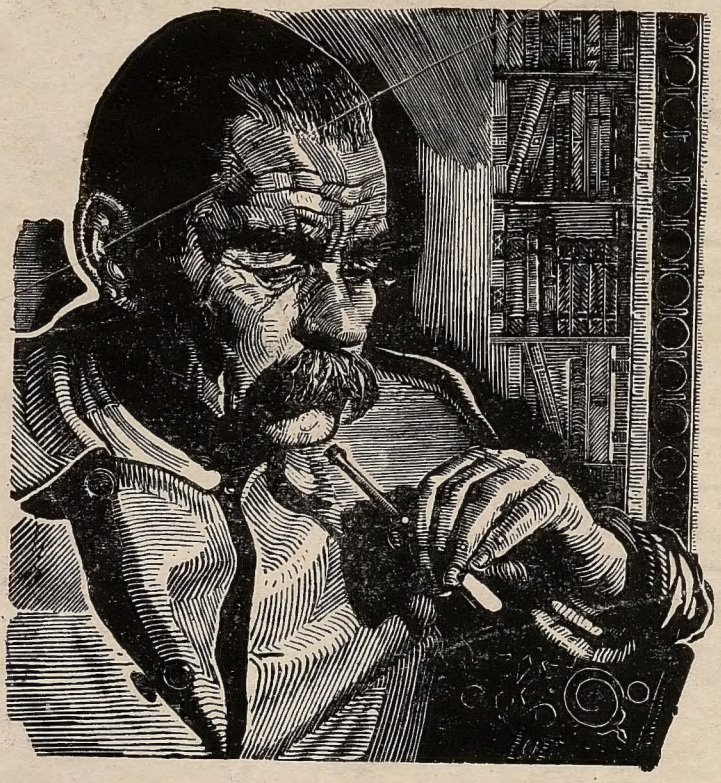
1934

7-8

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Да здравствует
Первый Всесоюзный Съезд
Советских Писателей!

Привет
вождю советской литературы
Алексею Максимовичу
Горькому



Гравюра на дереве А. Соловейчка

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Библиотека Моск. Гос. Обл. Пед. ин. им. А. И. Герцена
7057

КНИГА
СЕДЬМАЯ
ВОСЬМАЯ

ОРФВССФ42 «РГПУ им. А. И. Герцена»

ИЮЛЬ
9 * АВГУСТ * 34
СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Художник И. Рерберг Техредактор Н. Греймер.
Уполномочен. Главлита В—75.139. Тираж 13.000 экз. Сдано в производ. 25/VI 34 г.
Подписано к печати 10/VII 34. Бум. 62×88 см 1/16. Колич. листов 19. Зак. тип. 573

Интернациональная (39) типография, пр. Скворцова-Степанова, 3

ВЫШЕ ЗНАМЯ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ!

15 августа 1934 г. открывается первый Всесоюзный съезд советских писателей.

Русские и украинские, белорусские и армянские, татарские и еврейские, грузинские и узбекские советские писатели, художники слова всех народов необъятного Союза Советов съедутся в красную Москву решать огромные и интереснейшие вопросы развития социалистической культуры.

В нашей стране, в которой каждый день совершаются великие дела, в которой миллионы людей захвачены социалистическим трудом, преобразующим царскую Россию в социалистическую родину, съезд писателей станет еще одним великим событием, знаменующим новую культуру, новых людей, прекрасный путь, то, как хорошо и радостно жить и бороться за освобождение человечества всего мира.

На съезде будут противопоставлены две литературы — литература социализма и литература капитализма.

Съезд развернет яркую картину тупика, разложения, художественной реакции, в которой находятся капиталистические писатели, лакеи буржуазии, апологеты ее последних предгибельных деяний.

Съезд покажет, что все более и более умножаются писатели, не могущие примириться с капитализмом, отрицающие его ужасы и сумасшествие. Некоторые из них не видят правильного выхода. Они бичуют страшными словами буржуазное общество, но выход из положения они видят в уходе из мира сего. Писатели типа Селина не только отрицают, но и утверждают. Утверждают смерть, страх, безумие, сумасшествие, трусость.

...Да здравствуют сумасшедшие и трусы. Или вернее: да живут и переживут всех трусы и сумасшедшие — восклицают герои их произведений.

«Я не верю в будущее», — говорят они. — «Самое лучшее, не правда ли, в этом мире — это уйти из него. Все равно сумасшедшим или нет, в страхе или без страха» (Селин. Путешествие на край ночи).

Но еще больше умножаются ряды тех писателей, которые находят единственный правильный выход и свои взгляды обращают в сторону Союза Советов. Вся наша страна знает имена лучших из этих писателей — Ромэн Ролан, Теодор Драйзер, Андрэ Жид, Шервуд Андерсон, Бернард Шоу, Дос-Пассос, Мальро и другие. Им, в дни съезда советских писателей, наши самые горячие приветы, пожелания бодрости и уверенности в правоте своего дела, в борьбе за Советский союз.

Литература нашей страны находится на крутом подъеме. Страницы произведений советских писателей наполнены огромным оптимизмом, верой в жизнь, радостными ощущениями новой жизни, новых людей, величайших событий.

«Да здравствует жизнь и радость, смелость и храбрость, человеческий разум и социалистический героизм» — восклицают люди нашего Союза и вместе с ними герои художественных произведений.

И в этом залог не только победы социализма, но вместе с ней и невиданного расцвета социалистической художественной литературы. В нашей литературе еще очень много недостатков, она еще сильно отстает от жизни, и съезд, который будет съездом творческой самокритики, наметит пути дальнейшего подъема литературы.

Сильны не эти недостатки. Их под руководством ленинской партии писатели устранят. Сильны и неустранимы тенденции нашей литературы, тенденции, ведущие к большой, высокой по идейному и художественному уровню литературе, которая по своему богатству станет поистине итогом, вершиной всего исторического развития мирового искусства.

Партия пролетариата во главе с т. Сталиным с величайшей заботливостью и внимательностью следит за советской литературой, за успехами и победами советских писателей, которых она уважает, высоко расценивает, рассматривает как а к т и в н ы х участников социалистического строительства.

Достижения советской литературы возможны были лишь потому, что знаменем ее является коммунистическая партия, Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин.

Теснее сплотимся вокруг ленинской партии и под ее водительством создадим новые десятки хороших и достойных эпохи художественных произведений.

Да здравствует т. Сталин!

Горячий привет руководителю советской литературы, замечательному писателю и человеку — Алексею Максимовичу Горькому!

Да здравствует первый Всесоюзный съезд советских писателей!

Иоганн Альтман

ПРАВДА О НАШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(Книга А. М. Горького «О литературе»)

I

«В наше время, — горестно восклицал Белинский около ста лет назад, — объем гения, таланта, учености, красоты, добродетели, а следовательно и успеха, который в наше время считается выше гения, таланта, учености, красоты и добродетели, — этот объем легко измеряется одною меркою, которая условливает собою и заключает в себе все другие: это деньги. В наше время тот не гений, не знание, не красота, не добродетель, кто не нажился и не разбогател» (собр. соч., т. IX, стр. 5).

В то тяжелое время, когда жил Белинский, гений, талант, добродетель измерялись деньгами. Неистовому публицисту, борцу за будущее, Виссариону Белинскому было трудно дышать в такой атмосфере. Он мечтал о тех временах, когда гений, талант, добродетель и красота не будут измеряться деньгами, о тех временах, когда отношения между людьми, по выражению Маркса, будут «прозрачными», не затуманенными товарно-денежным фетишизмом.

«Молодым людям покажется смешным, если я, старик, сознаюсь, что пишу сейчас в том настроении, которое на утренней заре культуры позволяло людям создавать неувядаемые поэмы, легенды. Да, я пишу именно в таком настроении, и очень тяжело мне сознавать, что у меня нет слов такой силы, которая была бы равна силе фактов, возбуждающих в душе радость и гордость дивными успехами в труде пролетариата-диктатора». Так пишет Алексей Максимович Горький в статье «О кочке и точке».

У Белинского, Чернышевского, Добролюбова, у лучших мыслителей, художников прошлого нашлись пламенные слова для того, чтобы заклеймить старый мир, старую Россию, Россию Николая Палкина. У них находились слова приветствия отдаленному будущему, слова приветствия грядущему миру.

У Горького, борющегося за пролетарскую революцию, за социализм в течение многих десятилетий, нашлись слова, вооружающие

рабочий класс. Вся книга Горького «О литературе», его очерк «О воспитании правдой» в книге о Беломорско-Балтийском канале и многочисленные его статьи пронизаны благородной страстью борьбы, так же, как и все его художественные произведения показывают нам могучую силу слов Горького, пролетарского художника, социалистического публициста, Горького — пламенного защитника нового общества.

Разбираемая книга — сборник статей, написанных А. М. Горьким между 1928 и 1933 гг. — обнимает основные вопросы нашей литературы.

В книге с рельефной четкостью противопоставлены два мира: мир социализма и мир капитализма. Противопоставлены два лагеря: собственники, себялюбцы, мещане, мелкие своекорыстные люди и герои социалистической стройки.

В книге выясняются причины отставания нашей молодой социалистической литературы и пути и способы ее дальнейшего роста; подводятся плачевные итоги современной мировой буржуазной литературы и показывается историческая ограниченность литературы прошлого. Вся книга в целом — это документ борьбы за пролетарскую социалистическую литературу, который учит молодых и старых писателей, весь фронт советской литературы тому, как нужно строить новую жизнь, новое искусство, что надо взять от старого общества, как нужно овладевать наследством, критически перерабатывая его, и какими путями, наиболее безболезненными и эффективными, создавать новую культуру. В книге наконец ставится ряд философских и этических проблем, полное понимание которых подняло бы любого советского писателя на неизмеримо высшую ступень.

Наша литература — это литература нарождающегося бесклассового общества, и в этом ее коренное отличие от литературы прошлого. Буржуазная литература предстает перед нами во всей ее ограниченности, свойственной экономике, общественному строю и всей идеологии этого общества. Совершенно понятно, что иные темы, иные вопросы волнуют нас, волнуют нашу литературу.

Проблема смерти в буржуазной литературе занимает огромное место. Наша литература, если и трактует эти проблемы, то с точки зрения победы нарождающейся жизни.

Проблема любви в буржуазной литературе является, если можно так выразиться, осью. Пшибышевский писал: ось всей жизни — любовь и смерть. Ось жизни — смерть! Что может быть более нелепым и бессмысленным? «Нам размышлять о смерти некогда, — пишет Горький, — мы взяли в свои руки жизнь и перестраиваем ее, — это крайне трудная работа, требующая непрерывного героического напряжения всех сил воли и разума» (стр. 137).

Проблема «любви» освещалась очень своеобразно. Литература либо прикрывала рабское положение женщины в капиталистическом обществе, фетишизировала «джентльменское» отношение к женщине, к

этому «источнику жизни», «радости» и т. д., либо откровенно и гнусно проповедывала приниженное положение женщины.

Труд, работа — все это в буржуазной литературе представляет самые мрачные страницы, за исключением разве таких романов, как «Туннель» Келлермана, в которых воспевается не столько труд, сколько капиталистическая техника.

Труд, работа в капиталистическом обществе являются безрадостной стороной жизни.

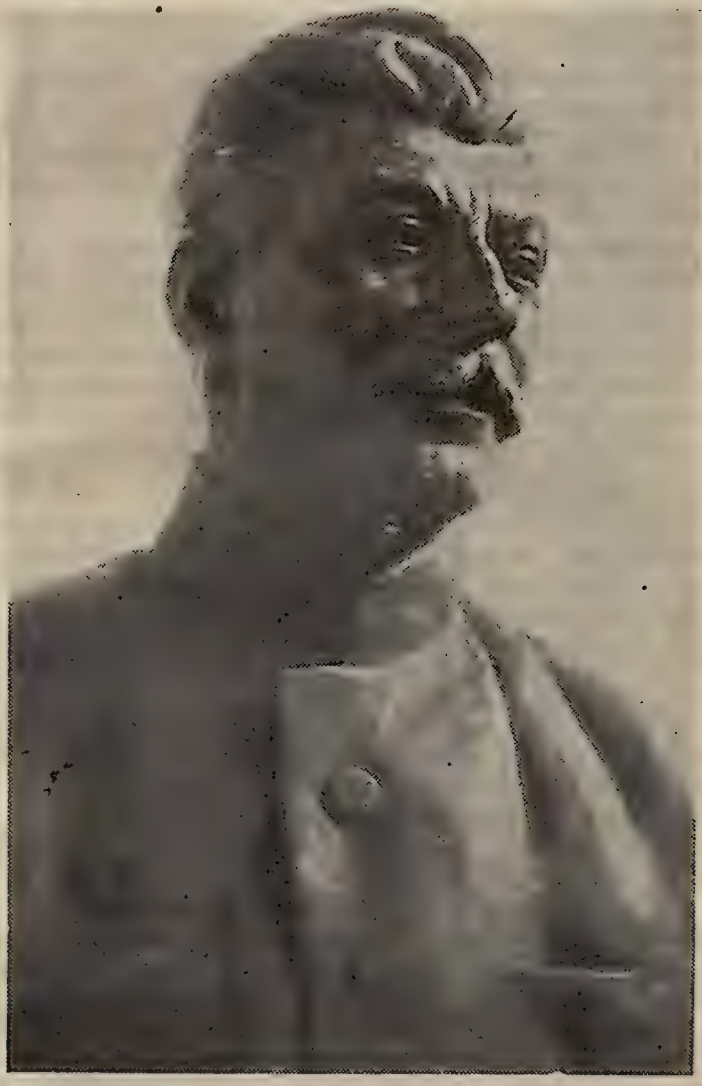
Когда наиболее честные писатели прошлого брались за проблему труда, они не могли обойти основу, суть, самую сердцевину отношений между трудом и капиталом и очень часто, помимо своей воли, они рисовали жуткое положение трудящихся в странах капитализма.

Буржуазная литература — индивидуалистическая, советская—коллективистическая. Естественно, что в отношении самых основных, кардинальных вопросов жизни наша литература коренным образом отличается от всей дооктябрьской литературы, от всей литературы прошлых веков. Эти основные положения Горький развивает в ряде своих статей. Оперируя многочисленными примерами из литературы и жизни, Горький приходит к очень печальному для буржуазной литературы выводу: «Жизнь, — пишет он, — непрерывно создает множество новых тем для трагических романов и больших драм и трагикомедий; жизнь требует нового Бальзака, но приходит Марсель Пруст и вполголоса рассказывает длиннейший, скучный сон человека без плоти и крови, человека, который живет вне действительности» («Равнодушие не должно иметь места»).

Итак, буржуазная литература уже не в силах создать полнокровное настоящее изображение жизни. Она не в силах это сделать, потому что ограниченное сознание гибнущего класса не может охватить правду жизни. Буржуазная литература не может создавать сейчас шедевры, утверждающие жизнь, потому что утверждать жизнь можно лишь, стоя на позициях социализма. Буржуазный писатель как правило может ныне создать значительное произведение (а значительное произведение это есть правдивое произведение, это есть, произведение, вскрывающее язвы капитализма, зовущее людей вперед, вооружающее их на борьбу за свое будущее, это есть насыщенное высокими идеями произведение) лишь в том случае, когда он отрекается от капитализма, от буржуазных позиций, когда он переходит на идейные позиции рабочего класса ст состояния критики старого переходит на позиции утверждения нового строя, т. е. перестает быть буржуазным писателем и переходит на позиции революции и социализма.

Иное дело — наша литература. Если литература буржуазии насквозь индивидуалистична, то наша литература защищает идеи коллективизма, социализма.

Если литература буржуазного общества — порождение одиночек, то наша литература корнями своими имеет трудящуюся массу. «В Союзе советов литературное движение имеет массовый характер» — подчеркивает Горький.



Советское искусство.

Яковлев. Скульптура т. Сталина.

После революции пришли миллионы читателей, границы влияния литературы на сознание людей неизмеримо расширились. Люди получили могучее добавочное орудие для «шлифовки», «оттачивания» своего сознания.

Но массовость отнюдь не значит однообразия, «сплошного характера» нашей литературы. Мы подчеркиваем необходимость развития индивидуального творчества, расцвета индивидуальных сил человека, постановки разнообразнейших проблем, развития разных литературных направлений, борющихся за идеалы нового общества.

Большие качественные требования, диктующие борьбу с обезличкой, борьбу со «сплошным, поверхностным подходом» к действительности на всех фронтах нашего строительства — эти требования выступают еще острее, рельефнее в области искусства. Мы поощряем коллективное творчество — и это неоднократно подчеркивает А. М. Горький, — для того, чтобы достигнуть, еще больших успехов в мастерстве и развитии творческих способностей отдельных людей, подлинный расцвет которых стал возможен лишь в наше время. И худшим видом заносчивости и чванства в наши дни, когда мы уже многое сделали, было бы недостаточное использование и недооценка старой культуры. Теперь это уже аксиома. Горький напоминает слова Ленина: «Почему нам нужно отказаться от истинно-прекрасного, как исходного пункта для дальнейшего развития, только потому, что оно старое?»

Горький подчеркивает со всей силой необходимость самой внимательной, самой требовательной учебы у классиков литературы.

В статье «О соцреализме», критикуя молодых авторов, Горький пишет, что у них еще нет достаточно мощных сил для того, чтобы внушать читателю ненависть к прошлому. «И потому они не столько отталкивают читателя от прошлого, как — на мой взгляд, — непрерывно упоминая о прошлом, укрепляют, фиксируют, консервируют его в памяти читателя. Для того, чтобы ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята, необходимо развить в себе уменье смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый и радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новую форму, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм»....

Горький, следовательно, не за сплошное отрицание старой литературы, старой культуры, он за такое отношение к ней, когда мы, заимствуя лучшее, что есть в старой культуре, смотрим на прошлое с точки зрения больших задач нашей сегодняшней действительности и нашей будущей цели.

Горький решительно выступает против некритического восприятия канонов старой культуры, но с такой же неутомимостью борется за то, чтобы взять лучшее из наследства прошлого, от которого мы не

имеем права отказаться, потому что это наследство в конечном счете создано энергией рабочего класса и поэтому является его законнейшим наследством (стр. 86).

2

В «Беседе с молодыми», опубликованной 22 апреля 1934 г., касаясь целей, которые поставил перед нами Ленин, Горький говорит: «Люди здравого смысла, т. е. равнодушные умники, считают за лучшее спокойное подчинение силе фактов, силе традиций, догматов, норм, называют эту цель неосуществимой, фантастической и, не принимая участия в битвах, умело пользуются плодами побед. В кругах дантевского ада этим людям отведены места, вполне заслуженные ими.

Внутри СССР стремление к «фантастическим» целям является возбудителем неповторимых подвигов, героической работы, дерзновеннейших намерений. Цели и задачи нашей литературы, нашего искусства — отразить наиболее полно ту героическую борьбу, которую ведут трудящиеся СССР для осуществления целей, намеченных Лениным». Горький со всей силой подчеркивает, что никогда еще не было такой эпохи, когда искусство располагало бы таким разнообразным материалом, какой предлагает искусству наша страна.

Здесь необходимо остановиться на следующем: еще живучи в нашей литературе тенденции такого показа нашей действительности, который явился бы точным изображением того, что происходит в жизни. Многие не понимают того простого обстоятельства, что «точное» изображение деталей нашей действительности невозможно и, что если речь идет о правдивом изображении нашей борьбы, то дело касается прежде всего того, чтобы не упустить изображения тех грандиозных процессов ломки старого и создания нового, которые происходят на наших глазах и участниками которых мы являемся. Речь идет о таком изображении действительности, которое показывало бы нам направление и цели нашей борьбы, подлинное содержание нашей эпохи, те типические черты строителей новой жизни, которые отличают их от героев литературы прошлого.

Если подойти с этой точки зрения к оценке нашей литературы, то мы убедимся в абсолютной правоте Горького, характеризующего рост нашей литературы вширь, а не вглубь. Нам необходимо добиться такого положения в нашей литературе, когда бы основные процессы пролетарской революции, ее переломные моменты, переходы от одного этапа к другому были бы не только зафиксированы в нашей литературе, не только описаны, но художественно объяснены, изображены со всей силой и остротой метода социалистического реализма. «Наша жизнь требует героической поэзии, поэзии углубления в смысл наростающей трагедии. Никогда еще жизнь не требовала от поэтов и вообще от литераторов так много, и никогда еще литература не давала так мало, как дает в наши дни» (стр. 94). Достоянием нашей литературы еще не стала наша жизнь во всем ее многообразии.

Это требование героической поэзии, героической литературы, которая бы не приукрашивала жизнь, не смазывала противоречий, движущих нас вперед, но которая бы с большой силой, уменьем, радостью подчеркивала растущее новое и обрушивалась на старый хлам,— должно стать общим лозунгом нашей литературы. Наша литература должна ввести в работу свою новые темы, должна отражать «жизнь и борьбу пролетариата, очищающего мир от плесени и ржавчины пессимизма» («Беседа с молодыми»).

Наша литература должна особенно бороться за создание новых героев, положительных героев, которые неизвестны были литературе прошлого. Это в сущности ее основная задача.

Массовый героизм нашей страны выделяет тот литературный тип положительного героя, знакомясь с которым люди будущего будут знакомиться с лучшими представителями нашей эпохи.

Борьба за новую литературу, за революционную, социалистическую романтику, за нового социалистического героя занимает значительное место в статьях А. М. Горького.

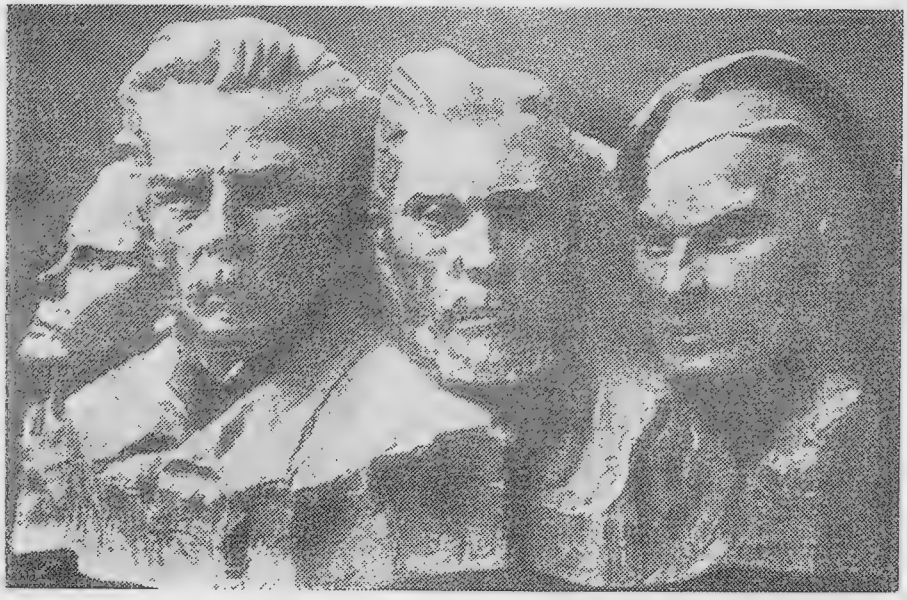
За последнее время мы имеем ряд литературных выступлений, проповедующих отказ от всяких норм, завуалированную борьбу против нормативной эстетики — по существу отказ от установления принципов нового искусства. Под видом борьбы против старых канонов защищается старая кантианская теория «незаинтересованности эстетических суждений», проповедуется анархия художественных вкусов, ведется борьба против планомерности развития искусства, установления и создания таких форм, которые наиболее полно соответствовали бы новому социалистическому содержанию искусства. Некоторые договариваются до того, что так как мы живем в переходную эпоху и жизнь еще не устоялась, — «жизнь вообще изменчива и нет ничего постоянного», — то не нужно законченности форм. Не нужны, следовательно, новые «оковы» в виде новых эстетических норм.

Одним из наиболее беспринципных и вредных явлений на фронте искусства является борьба против новых социалистических норм, ведущаяся под лозунгом прикрытой борьбы против нормативной эстетики «вообще».

Горький со всей силой своего художественного и критического гения обрушивается на тех, кто против норм «вообще» и дает ряд положительных установок.

Если например в «Диалоге об искусстве» у Асмуса писатель присоединяется к философу-агностику в том, что критика не должна ничего указывать художнику, а должна лишь задним числом регистрировать явления литературы, то Горький дает ясный ответ, какой должна быть литература, что она должна преодолеть, по каким путям должна итти, для того, чтобы стать достойной нашей великой борьбы за социализм.

Здесь необходимо подчеркнуть следующий основной момент: говоря об основных течениях или направлениях в литературе —



Советское искусство.
Е. Ч. Шишкина. Лейтенант Шмидт и его сподвижники

о романтизме и реализме — Горький указывает, что в романтизме необходимо различать также два резко отличных направления — пассивный романтизм и активный романтизм. Критикуя пассивный реакционный романтизм за его созерцательность, за бесплодное углубление в свой личный внутренний мир, за то, что он тянет нас назад, Горький подчеркивает положительную роль активного романтизма, который и в прошлом стремился усилить волю человека, возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее.

Горький абсолютно верно подчеркивает, что о таких мыслителях-классиках, как Бальзак, Тургенев, Гоголь, Толстой, Чехов, Лесков, трудно сказать с достаточной четкостью, романтики они или реалисты. Таким образом Горький ставит вопрос не в плоскости школьно-профессорской, не в плоскости старых схоластических споров, а с точки зрения новой, социалистической переоценки явлений.

Рапповская школа учила: всякий романтизм — идеализм. Всякий реализм — более или не менее последовательный материализм. Рапповская школа учила, что романтизм — это лакировка действительности, приукрашивание ее, уход от современности в прошлое, что романтизм реакционен. Наоборот, любой реализм революционен.

Поверхностность такого «сплошного», механического подхода очевидна. В самом деле, революционные романтики прошлого показали не мало примеров борьбы против гнетущей действительности, как

не мало примеров борьбы против революции, против материализма показали многие писатели-реалисты.

Также ошибалась рапповская школа в вопросе о творческом методе, о подходе к действительности, о том, какими методами ярче вскрывается действительность. Она учила: романтизм не в силах вскрыть действительность, это может сделать только реализм.

Горький говорит: «основное назначение искусства — возвыситься над действительностью, взглянуть на дело текущего дня с высоты тех прекрасных целей, которые поставил перед собой рабочий класс, родоначальник нового человечества. Героическое дело требует героического слова» (стр. 132—133).

Значит ли это, что Горький проповедует отказ от точного изображения жизни? Конечно, нет. Горький лишь подчеркивает, что точным изображением нашей жизни будет как раз то, которое выясняет в ней типическое, характерное. А основным, типическим, характерным для нашей эпохи, для нашей страны, для нашей партии является беззаветная героическая борьба за социализм. И оценивая с этой точки зрения состояние нашего искусства, Горький указывает, что оно ниже героической нашей действительности, а искусство «должно стать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее» (стр. 139).

Горький не боится обвинения в романтизме. Он против абстрактного понимания терминов, за конкретную расшифровку их. Он спрашивает: «это проповедь романтизма?» И отвечает: «Да, если социальный романтизм есть культурный революционный энтузиазм творчества в новых условиях жизни, в тех формах, как этот энтузиазм проявляется у нас, — может быть наименован романтизмом. Но, разумеется, этот романтизм недопустимо смешивать с романтизмом Шиллера, Гюго и символистов» (139).

Горький останавливается на важнейшей черте революционного романтизма: активном отношении к действительности, резко противоположном методу регистрации, описательства, фотографирования. Горький требует от революционного романтизма, чтобы он в изображении действительности видел все противоречия, все то, что мешает нарождению новой жизни.

Рапповская школа была по существу на поводу у плоских защитников реализма, когда обвиняла весь романтизм в том, что он приукрашивает действительность и что он, де, не замечает классового врага. Требования революционного романтизма у Горького не только опровергают это плоское понимание романтизма — он со всей силой подчеркивает активную критическую и созидательную силу революционного романтизма, который не только не смазывает классовые противоречия, а, наоборот, со всей страстью обрушивается на представителей старого мира и со всей силой яркого художественного слова обрисовывает представителей нового мира. Следовательно, Горький подчеркивает еще одну черту рево-

люционного романтизма — резкость, определенность, четкость образов.

Создание таких цельных образов, присущих революционному романтизму, характеризующих активное отношение к действительности, требует большого мастерства, большой и упорной работы писателя.

Наконец еще одна черта революционной романтики: ее колоссальная воспитательная роль. И если Горький — художник и публицист — требует беспредельной ненависти к старому, то с не меньшей силой он требует воспитания и перевоспитания трудящихся. В изображении людей, теперь уже строящих новое общество, но не изживших еще пережитков старого мира, мы должны не столько выпятить эти уродливые явления, сколько (отнюдь не смазывая этих уродливых явлений) показывать, как они изживаются, как они уничтожаются активной волей партии и всего рабочего класса в целом. Индивидуальные плохие качества отдельных представителей нашей страны перекрываются социалистическими качествами всего класса, индивидуально-плохие качества уничтожаются и переделываются в новое социалистическое качество, типичное для всей страны в целом, для героев социалистического труда. Один из наиболее характерных примеров того, как чуждые социализму люди коренным образом перерождаются, возрождаются к новой жизни, — это пример большинства строителей Беломорско-Балтийского канала.

Горький, говоря о необходимости особого освещения бывших наших врагов (а многие из них получили даже отличия от советского правительства), подчеркивает этим лишь то, как наша новая действительность поставила с головы на ноги ряд старых представлений и как много необходимо работать нашим литераторам, чтобы изжить в самих себе старые укоренившиеся понятия, старую «привычную» расстановку сил, старое «удобное» отношение к людям.

Нам поэтому совершенно понятно, почему Алексей Максимович приходит к гениально-простому, подлинно-человеческому выводу, что «для литератора допустимо вообразить, что некоторые из бывших врагов почувствовали себя не мелкими собственниками и хищниками, а владыками неизмеримых сил и сокровищ всей земли. Почувствовать так — значит вырасти выше и крупнее всех героев всех народов и веков». «Это романтизм? — спрашивает Горький. — Едва ли, товарищи. Я думаю, что это и есть социалистический реализм, реализм людей, которые изменяют, перестраивают мир, — реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте». («О кочке и точке»).

Таким образом Горький дает ответ всем тем, кто пытается революционному романтизму противопоставить социалистический реализм, и показывает, что социалистическая романтика является существенной стороной социалистического реализма.

3

Романтический характер нашей литературы Горький видит не только в том, что она должна отображать нашу действительность по преимуществу с ее героической стороны.

В самом деле: понять основные пружины нашей жизни, увидеть проницательными глазами социалистического художника то, что делается вокруг, и правильно изобразить все это — значит иметь в своем арсенале такие художественные средства, которые достойны нашей эпохи. Степень правдивости изображения «измеряется» не отвлеченно взятой идейной стороной произведения; в художественном произведении убедительность художественных образов доказывает нам верность идеи; через образы и познается идея произведения. Идейная правда неотделима от художественной правды. Художественно правдивым является то произведение, которое наиболее ярко и убедительно специфическими средствами искусства защищает наши идеи, единственно верные, правдивые. Защищать эти идеи представляется возможным в любой отрасли литературы: в историческом романе, поэме, драме, в произведении о сегодняшнем дне или в «фантастическом» о завтрашнем дне.

«Полное» изображение того, что у нас есть сегодня, что уже стало ощутимой реальностью, все-таки не было бы еще настоящим советским искусством, как его понимает Горький и в чем мы с ним целиком согласны.

Действительность включает не только дела, но и идеи, мысли, мечту о завтрашнем дне, план, которые мы бы никогда не осуществили без упорной воли, страсти, борьбы, дерзновенных поступков. Это они открывают дорогу, осуществляют переход возможного в действительное и единичное явление превращают во всеобщее. Герои стратосферы поднялись на 19 000 метров. Они открыли большие возможности. Другие поднялись еще выше, но погибли (их гибель совсем не вытекала из их поступка). Третьи полетят завтра, и стратосфера станет в конце концов достоянием социализма.

Пять-шесть лет назад Арктика была в значительной мере «загадкой». Она и сейчас очень неприветливо встоечает исследователей. Амундсен несколько лет назад, желая спасти экспедицию, сам погиб. Но советская техника, советские летчики, советская воля миллионов спасли 100 человек в течение короткого срока. Сказка стала былью. «Случай» помог нам еще раз убедиться в силе смелой мысли, в силе нашей технике, в том, что воля, смелость в сочетании с той материальной базой, которой мы обладаем, непобедимы. Теорема доказана еще раз и по-новому. Нет сомнения, что Арктика сдастся наконец социалистической науке, труду, несгибаемой воле. Несколько лет назад перед нами маячило будущее, в виде пятилетнего плана. Теперь мы имеем в качестве непреложного факта сотни новых заводов первой и второй пятилеток, победу

колхозного строя, расцвет, который даже очень смелый бльшевистский план не мог полностью предвидеть.

Таким образом плоско понимает действительность тот, кто берет ее, как понятие «сегодня», и не видит в ней «завтра». «Сегодня» без «завтра» было бы слепым, «завтра» невозможно без «сегодня», оно было бы пустой химерой.

Горький пропагандирует разнообразие творческих средств, направленное к наиболее правдивому, типическому изображению действительности. «Если изобразить героя эпохи в освещении, которое он заслужил, вам мешают приемы реализма, ищите других приемов, вырабатывайте их. Факт — еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться вычищать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл» (106).

Здесь речь идет, конечно, не только от отборе фактов. Любой писатель-натуралист отбирает факты и располагает их согласно творческому замыслу. Любой защитник «фактографии» защищает идеи. Первое прекрасно доказано творчеством таких крупных художников как Золя, второе практикой хотя бы наших «лефовцев». Горький

П. П. Соколов-Скаля. Советское искусство. Железный поток

освещает проблему реалистичности изображения с точки зрения реального изображения жизненных процессов, а эти процессы включают в себя и конкретных людей, и конкретные события, и едва заметные тенденции движения, в которых заложены элементы будущего [1]. Вот почему Горький за сложную простоту, п р о т и в о п р о щ е н и я. Он — за ясное, понятное, «доходчивое» художественное изображение жизненных процессов, но он категорически против о п р о щ е н и я; оно обедняет, обескровливает, схематизирует жизнь, делает ее однобокой, а типизация явлений есть решительная борьба против однобокости, за схватывание с у щ н о с т и с о в е р ш а ю щ и х с я п р о ц е с с о в.

Горький правильно указывает в статье о нашей драматургии, что наш писатель имеет дело с «бытовым человеком», фигурой «крайне пестрой, очень сложной, противоречивой» (134). Наша задача н е о п р о щ а т ь этого человека, а показать ему его самого и помочь ему перевоспитать себя. «Нужно, — говорит Горький, — в каждой изображаемой единице найти кроме общеклассового тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение. «Классовый признак» не следует наклеивать человеку извне, на лицо, как это делается у нас» (135).

Отношение единичного и общего, конкретного и типичного в искусстве — с л о ж н о е о т н о ш е н и е. Типичное художественное обобщение тем ярче у художника, чем глубже, проникновенней он изучил, понял, осмыслил, прочувствовал конкретный «материал», конкретные образы борющихся, волнующихся, страдающих и радующихся людей, чем серьезней он проник в подлинную гущу жизни и осмысленней отобрал из нее те фигуры, те явления, события, черты, которые в о с о б о м о с в е щ е н и и и г р у п п и р о в к е дают нам подлинное правдивое изображение действительности, ее процессов и направления всей жизни. Художник оперирует конкретными образами, предоставляя нам возможность осмыслить «о б щ е е».

Теоретики «психологического реализма» требовали, чтобы всесторонность показа людей была проведена на манер 50% «lux» и 50% «umbra», но такой аптекарский подход губит художественность и противен правде. Нельзя также увлекаться описанием второстепенных для данного героя качеств. Разносторонность такого рода всегда эклектична. В искусстве она ведет к натурализму и фактографии, либо к отвлеченному психологизму, к показу бесконечного «движения души» [2]. Подлинная широта в жизни всегда определенна

[1] Это соприкасается и с постановкой Горьким и чрезвычайно интересной трактовкой вопроса о роли предвидения, воображения, догадки в науке и искусстве.

[2] Николай II был, говорят, «хорошим семьянином». Однако это не противоречит тому факту, что он вошел в историю, как Николай кровавый. Хорош был бы тот художник, который на основании некоторых черт, несущественных для дела, изобразил бы Николая так, что перед нами предстал бы добрый семьянин, туляка, сентиментальный дворянин, поливающий цветочки в своем саду, полковник, любящий парады. Это был бы не социальный портрет, а фотокарточка.

и ясна. Проблема отбора — это проблема типичности. Вопрос о типичности — это вопрос о наиболее ярком и правдивом изображении. Ярко и правдиво изобразить жизнь можно не тогда, когда все фиксируешь, и во всяком человеке «все» его черты (кстати, это вообще невозможно), а как раз особые явления, особых людей, характерных, типичных, а в этих людях особые черты, существенно отличающие одного от другого, например, Штольца от Обломова.

В статье о драматургии (стр. 135) Горький расшифровывает понятие конкретного и правдивого изображения людей, которое является краеугольным камнем проблемы типичности.

«Драматург имеет право, взяв любое из этих качеств (речь идет о разных качествах людей), углубить, расширить его, придать ему остроту и яркость, сделать главным и определяющим характер той или иной фигуры пьесы».

«Искусство создания характеров и «типов», — пишет Горький, — требует воображения, догадки, «выдумки». Описав одного знакомого лавочника, чиновника, рабочего, литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека, но это будет лишь фотография, лишенная социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, углубления нашего познания о человеке, о жизни.

Но если писатель сумеет отвлечь от каждого из двадцати, пятидесяти, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создаст тип, — это будет искусство» (171).

4

Вопрос о творческом методе Горький не отделяет стеной от миропонимания художника. Однако в отличие от ряда «теоретиков», смешивающих эти два понятия, не понимающих всей сложности взаимоотношений между методом художественного творчества и миропониманием художника, Горький, устанавливая общие принципы, требует конкретного подхода к каждому писателю, к крупному произведению, отдельно взятому.

Терпимость Горького к разнообразным приемам художников различных направлений (при том условии, конечно, если они служат передовым идеям человечества) это — не художественный либерализм, а глубокое понимание того вреда, который наносит искусству в целом однобокость, бедность изобразительных средств, скудость приемов творчества, хилая мысль, бледный немощный язык.

сделанная притом любителем. Снять Николая, затевающего войну с Японией, затем с Германией, ему не удалось, снять Николая, виновника событий Ходынки или 9 января, ему не удалось, снять кровавого усмирителя не удалось, так как «здесь темно», а вот там, где «светло», — «снимок удался». Но чего стоит такой снимок, сделанный в праздничный день, когда снимаются «всем семейством».

Некоторые критики (вроде, скажем, рецензента Пикеля, договорившегося до того, что два коммуниста-писателя, применяющие разные приемы изображения действительности, стоят, оказывается, на разных философских позициях, т. е. один — материалист, другой — идеалист) безбожно путают художественный метод и философские позиции писателя. Горький показывает нам пример того, как нужно бороться за определенное направление в искусстве, за революционный романтизм, «без которого нам не обойтись», за утверждение новых основ жизни в искусстве, за художественное предвидение и реализацию наших замыслов, за глубокое понимание метода социалистического реализма, который не только не исключает, а предполагает наличие революционного романтизма, не только не разрывает, а объединяет сущее с желаемым, сегодняшнее с завтрашним, действительность и мечту [1].

Горький все время подчеркивает роль сознания, роль мысли, предвидения, догадки в искусстве. Горький борется против упрощенного, плоско-чувственного «понимания» роли искусства. Если одни видят в искусстве лишь конкретно-чувственное, искажая понимание чувственности в применении к искусству, другие видят в искусстве абстрактную борьбу идей. Неправы и те и другие.

Горький борется за то, чтобы, во-первых, роль мысли, догадки воображения была понята всеми писателями, во-вторых, чтобы проблема художественных приемов не была сведена к проблеме узко-технической. Горький подчеркивает, что без огромного терпения, учебы, знания техники дела идеи художника, как бы последний ни был талантлив, не могут быть осуществлены. Но наличие одной «техники», знание «приемов мастерства», при «тощенькой идее» не создают художественного произведения.

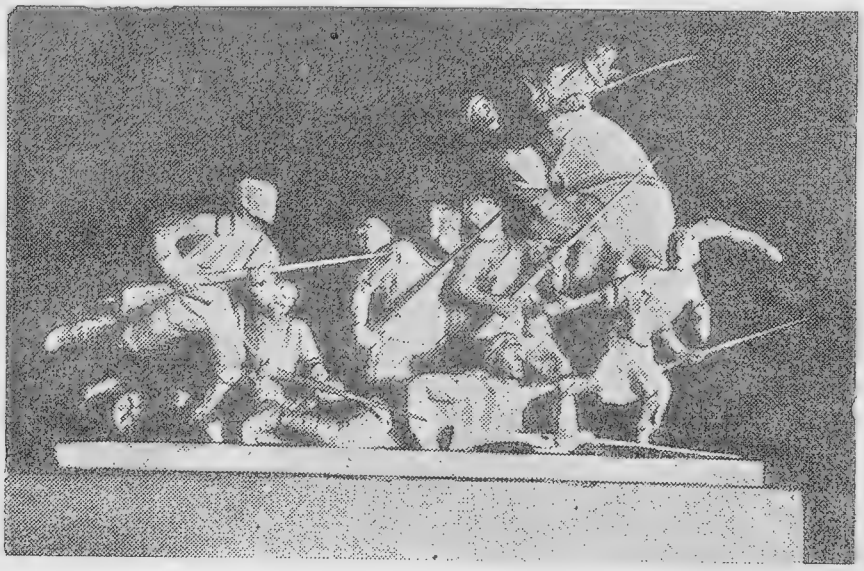
Отсюда огромное значение высказываний Горького о силе мысли в искусстве и способе эти мысли выражать (о языке). Отсюда огромное значение высказываний Горького о «творчестве». Горький подчеркивает огромную роль познания и воображения не только для науки, но и для искусства (171, 191).

На ряде примеров Горький иллюстрирует роль гипотетического мышления, оказавшего огромную услугу и науке и искусству [2].

---

[1] Тов. Рожков, не поняв Горького и полагая, что борется за революционную романтику, утверждает, что у нас существует разлад между действительностью и мечтой. Это сущая чепуха, хотя он и говорит о разладе в кавычках. Отличие нашего мировоззрения и нашего искусства от мировоззрения и искусства прошлого как раз в том, что впервые в истории ликвидирован этот разлад. Еще не все мечты осуществлены, но мы успешно создаем предпосылки для их осуществления. Гениальное положение Сталина о роли субъективного фактора в превращении возможного в реальное есть ключ к разгадке не только героичности нашей эпохи и необходимости острой борьбы за осуществление наших планов, но и ключ к открытию особенности метода социалистического реализма.

[2] Кстати необходимо отметить, что мимо наших писателей проходит незамеченным огромный процесс роста гипотетического метода мышления в массах. Изобретательство, овладение науками, рационализаторские предложения на заводах и в колхозах — все это разные стороны проявления



М. Г. Манизер Советское искусство Атака

Бальзак «художественно» предсказал учение о «внутренних секрециях». Гете, Ломоносов и другие были учеными и поэтами одновременно. Художественный замысел нередко играл у них роль научной гипотезы, а последняя, будучи художественно обоснована, давала людям могучее орудие познания.

Аргументы Горького приобретают еще большую силу оттого, что он показывает диалектическое единство метода предвидения в науке, политике, художественном творчестве. Особенно подчеркивает Горький значение художественного вымысла, догадки и воспитания человека, особенно ребенка.

Касаясь детской книги, горячо протестуя против пресности, против схематизма и дидактичности в нашей детской литературе (мы бы сказали, что в нашей детской литературе много сюсюкания и мало революционной романтики, много дидактики и еще мало материала для пытливого детского ума), Горький пишет:

«Искусство живет вымыслами, наука реализует эти вымыслы... «Художественность» без «вымысла» невозможна, не существует. И если комиссия по детской книге хочет, чтобы в новой России выросли действительно новые художники, новые творцы культуры, она не должна отрицать «вымысла», убивать в детях фантазию, ибо люди уже научились претворять свои фантазии-«вымыслы» в действительность, и было бы преступно стремиться погасить в детях это свойство человека — творческое свойство». Горький подчер-

огромной силы гипотетического мышления, получившего исключительные возможности в социалистической стране.

кивает что «сила Владимира Ильича и его учеников скрыта именно в их изумительном умении предвидеть будущее». Он требует, чтобы художественная книга будила мысль, а научно-популярная литература была действенной и эмоциональной.

Горький за умное искусство. Горький за науку, воспитывающую новые чувства людей. Вот почему Горький выступает как противник идеалистического и механистического понимания творчества. Он выступает против понимания «творчества» как интуитивного процесса. Он выступает против понятия творчества как процесса технического подбора фактов. Горький понимает творческий процесс, как диалектический процесс овладевания знаниями, проникновения в самую суть вещей, осмысливания фактов и такого отбора и изображения их, когда в фактах сегодняшнего дня видно грядущее.

Идеалистические «теории творчества» отказываются, по существу, от анализа этого процесса, считают его недоступным пониманию, настолько зашифрованным «тайными, субъективными качествами» художника, что исчезает всякая грань между творчеством и «наитием свыше». Отсюда — на практике — высокомерие обитателей «Парнаса», теория «избранников»... Однако ни один гений, ни один талант не проявил себя в своей области вне труда, вне человеческого труда и настойчивости.

Все это дает право Горькому выступать против того, что «не совсем уместно и слишком часто молодые литераторы употребляют громкое и тоже не очень определенное церковное словцо «творчество». Сочинение романов, пьес и т. д. — это очень трудная, кропотливая, мелкая работа, которой предшествует длительное наблюдение явлений жизни, накопление фактов, изучение языка» (133—134).

Горький нарочно подчеркивает «церковное словцо», чтобы показать отсутствие чего-либо сверхестественного в творческом процессе, чтобы подчеркнуть практическую сторону вопроса, чтобы выпятить проблему труда художника. Никто из художников, кажется, не отрицает у нас силу мысли, направленности, силу настоящего политического и художественного «вдохновения» в творчестве, вытекающих из талантливости художника и его умения работать над собою. Но Горький, начисто отрицая «заказ на вдохновение» (а это прокламировалось некоторыми «теоретиками»), требует от художника упорной работы. Отсюда его борьба против «драмоделов», против составителей рассказов и рифмоплетов. Это борьба за марксистско-ленинское понимание творчества, против идеалистических и механистических «теорий творчества», в конце концов смыкающихся между собою, как это можно проследить на примере теорий Воронского и Переверзева.

5

Едва ли кто-нибудь иной сделал больше Горького в пропаганде культуры работы художника, едва ли кто-иной помогает так молодым писателям овладеть «техникой дела», а достаточно квалифицированным художникам исправлять свои недостатки.

Характеризуя огромный рост культурного строительства в СССР, Горький указывает на то, что молодежь «выдвигает сотни талантливых единиц в области науки, искусства, техники, администрации. Однако всем известно, что часто человек, несмотря на его эмоциональную талантливость, обнаруживает слабость своего технического вооружения для культурной работы. Особенно часто и резко эта слабость заметна в области литературной работы, которую у нас принято именовать туманным и глуповатым словечком «творчество» (116).

Знание, идейная и «техническая» вооруженность писателя — вот что дает возможность «эмоциональной талантливости» проявить себя, потенциальную возможность создания хороших произведений искусства превратить в действительность. Борьба Горького за культурного писателя, за овладение техникой, за ясный, чеканный, прозрачный язык — за овладение писателями мастерством дела — есть большая культурно-революционная работа. Это не вопросы «голой техники», это в литературе существо дела.

Статья Горького о языке отнюдь не была неожиданной. Во всех своих статьях о литературе Горький настойчиво подчеркивает значение языка.

Возьмите его статьи о прозе, о пьесах, «беседу с молодыми» и ряд других статей и вы убедитесь в том, как упорно и часто Горький напоминал о языке и как упорно наши литераторы не обращали на это внимания до появления статьи «О языке». Но и после появления специальной статьи некоторые «теоретики» хотели превратить этот вопрос в «чисто технический! Напрасно! Борьба за язык — это прежде всего борьба за ясное выражение идей, мыслей, борьба за ясные идеи.

Язык Ленина—Сталина потому, ясный и чеканный, что их идеи ясны, зовут вперед и их не надо замазывать и «оправдывать» перед массой. Язык меньшевистских литераторов не мог быть ясным, так как приходилось замазывать суть дела.

Нам нужна чеканная форма, соответствующая глубокому содержанию социалистических произведений искусства. В литературе язык — важнейший элемент. Без языка — нет выражения мыслей. Без языка в литературе нет образа, как нет его без краски в живописи.

Проблема языка — это, конечно, одна из основных проблем литературы, а не вопрос о недостатках того или иного произведения. Вот почему мы можем с полным основанием сказать, что если формалистична та художественная критика, которая занимается только анализом языка произведения, то практически часто бесплодна критика, не занимающаяся анализом формы произведения и в первую очередь языка. Мы должны ставить не только вопрос «что», но и «как». Содержание мы познаем, когда оно оформлено.

Анализ содержания без формы неконкретен и обедняет наше знание. Мы разгромили формалистов, доказав всю пустоту формального анализа, мы ликвидируем всякую возможность рецедива фор-

мализма, если анализ формы сделаем неотъемлемой частью анализа всего художественного произведения.

Подавляющее большинство писателей СССР искренно борется за социалистическую родину, основные массы литераторов в этом отношении стоят на одних позициях. Совершенно ясно, что соревнование и дальнейшее движение вперед идет не по законам антагонистической борьбы разных лагерей, а по законам преодоления отставания, борьбы против идейной нечеткости в идеологии ряда писателей. Им нужно сказать идейную помощь. Это задача коммунистов. Но перед всей советской литературой в целом стоит задача мирового значения: стать передовой не только с точки зрения идей, защищаемых этой литературой, но и формальных достижений, формального мастерства. Первостепенное значение имеет вопрос, как передана идея художественного произведения. Тусклый, неясный образ не приковывает внимания. Тусклое, неясное произведение, как бы горячо автор не симпатизировал социализму, не будет надлежащим оружием в наших руках.

Таким образом вопросы качества неотделимы не только от содержания, но и от формы. Таким образом проблема языка перерастает из проблемы формы в большую проблему качества и содержания произведения.

Вот почему так ярко звучат слова Горького: «Литератор, работая, одновременно превращает и дело в слово и слово в дело. Основной материал, над которым работает писатель, — слово» (131).

Вот почему для нас звучат лозунгом следующие слова: «Для того, чтоб литературное произведение заслужило титул художественного, необходимо придать ему совершенную словесную форму, эту форму придает рассказу и роману простой, точный, ясный, экономный язык» (284).

Борьба против «общего и печального порока» — бедности, сухости, бескровности, безличности языка, против заношенности слов, стертости, однообразия (132—3), которые «не совпадают с нашей бурной действительностью», есть одновременно и борьба против мнимого обогащения языка всякими неоправданными провинциализмами, идиотизмами и всякими словоухищрениями.

Горький ведет борьбу за подлинное обогащение и чистоту языка — и против пуризма и против засорения его «паразитическим хламом». «Именно к этому, — пишет он в статье «О языке», — сводится одна из главнейших задач нашей советской литературы».

Огромное значение приобретает вопрос о фольклоре. Мы хотели бы ограничиться здесь следующими замечаниями. Если русские литераторы-дворяне, за исключением Пушкина, как указывает Горький (стр. 140), не обращали внимания на фольклор, если ряд писателей, наоборот, относился к фольклору, как к «колониальному сырью», то наше отношение к фольклору принципиально иное. В нашей изумительной стране, где сказители-«былинники» складывают поэмы о Ленине, Сталине, социализме, героях страны, одновременно ликвидируя

Советское искусство

В. А. Андреев. Красноармеец — Восточная женщина

свою неграмотность; в нашей стране, где массовое творчество отливается в прекрасные произведения лучших представителей этой массы и где индивидуальное творчество глубоко уходит своими корнями в массы,—фольклор это не средство для умиления старичков из особой «секты» фольклористов, не «деликатес» для археологов, музейных работников и исследователей, — это живое дело всей литературы и внимательное отношение литераторов к фольклору, серьезное изучение фольклора, тщательный отбор языковых материалов, изучение образов «устной литературы» и образной речи чрезвычайно обогатили бы нашу литературу. Такое отношение к фольклору означало бы не безразличную «демонстрацию материала» (вот, дескать, какое словцо я выискал!), а серьезную работу над содружеством народов СССР, говорящих на десятках различных языков. Проблема фольклора — огромная неразрешенная пока проблема нашей литературы.

Когда читаешь «Мои университеты» Горького, изумляешься многообразной жизненной школе Горького. Когда читаешь статьи Горького о литературе, удивляешься многообразному, разностороннему методу Горького пропагандировать свои знания, передавать свой опыт и призывать к обогащению знаниями. Его советы прозаикам,

поэтам, драматургам, критикам, редакторам и читателям дифференцированы, но все они проникнуты единой мыслью: служите верно своему классу, обогащайте нашу литературу, углубляйте ваши знания. «Совет, в котором нуждается пролетарский литератор, — пишет Горький, — звучит так: товарищ, вы обязаны учиться и научиться писать книги прекрасно, это ваш долг перед нашим классом» (108). Он не устает повторять: «вероятно уже надоело, однако все еще не усвоено: надо учиться» (284). Он обращается к писателю, недостатки которого он критикует: «если я не ошибаюсь, причиной этого недостатка служит слабо развитое желание приобретать и расширять запас знаний» (103).

Это настойчивое требование непрерывно, серьезно учиться исходит не из абстрактно-просветительского «лозунга» «учение — свет, неучение — тьма». Оно исходит из понимания ответственной роли литературы как «учителя жизни» и из желания помочь тому или иному литератору. «Пора понять, — обращается Горький к пожилому писателю, — что учиться никогда не поздно и что нам необходимо учиться больше, чем людям иного мастерства, ибо мы, выступая в качестве изобразителей новой действительности, тем самым выступаем как «учителя жизни». Эта формула — ключ к раскрытию: 1) новых взаимоотношений между нашей литературой и читательскими массами, 2) идейных и технических задач отдельных участков литературы, 3) роли редакторов и критиков, 4) моральных обязанностей литераторов.

Не станем приводить указания Горького поэтам, прозаикам, драматургам, читатель и сам найдет эти места в книге. Нам важно отметить основное указание Горького, что наша литература — не самоцель, а должна всегда помнить о своей основной цели — служить трудящимся.

Писатель, пишущий плохим языком, выпускающий плохие произведения, наносит вред литературе, вредит читателю.

Редактор, плохо, небрежно редактирующий книгу, наносит вред читателю. Он вредит, принимая плохую рукопись, отвергая хорошую.

Критик, неправильно ориентирующий читателя, захваливающий одного, замалчивающий другого писателя, «ломающий хребты» вместо того, чтобы терпеливо и со знанием дела указывать на промахи писателя, раздающий индульгенции, творящий суд и расправу вместо того, чтобы выполнить свою роль критика — помочь писателю расти, помочь читателю глубже понять жизнь, — такой критик вредит делу.

Горький резко порицает групповщину среди критиков и редакторов. «Кто-то редактирует, кто-то издает обильнейший словесный брак, какие-то безответственные люди хвалят эту продукцию безответственных бракоделов, хвалят, очевидно, по невежеству и по личным симпатиям к авторам» («Лит. газета» от 14/II 1934 г.). Однако он подчеркивает несправедливость жалоб начинающих писателей на редакторов «вообще». Он указывает, что редактор у нас загружен до невозможности, вынужден читать значительно больше ру-

кописей, чем редакторы в дореволюционное время. «По личному опыту моему и писателей моего поколения, я должен сказать, что отношение старых редакторов к нам, «начинающим», было несравнимо небрежнее и равнодушнее, чем отношение редакторов советских» (210). Редактор должен быть «еще более богато технически вооружен. Не говоря о том, что редактор должен знать больше писателя, он должен непрерывно учиться своему делу» (Горький).

То же самое можно сказать о критике. Горький выступает в защиту принципиальной и резкой критики, против беспринципности. «Авторов, несправедливо возвеличенных и затем низвергнутых, у нас накопилось уже немало» (105). Критик, вчера еще расхваливавший писателя, готов сегодня (только благодаря тому, что писатель подвергся критике авторитетного товарища) окончательно разделаться с ним, «ликвидировать» его. Борьба за принципиальность критики это — борьба за здоровую советскую литературу, за рост писателя и читателя.

Что касается литературной этики и этики отдельных литераторов, то в этом отношении заслуга Горького перед советской литературой исключительно огромна. С открытым забралом борется он за повышение «чувства социальной ответственности» у литераторов, за высокую идейность, принципиальность в спорах, за моральную, идейную чистоту рядов советской литературы, против богемщины и разложения...

Мы не разобрали ряда важных философских и специальных литературных высказываний Горького. Но не в полном разборе рецензируемой книги заключалась наша задача.

Она заключалась в том, чтобы выяснить основные оценки, даваемые Горьким советской литературе: Горький дал правдивую, большевистскую оценку нашей литературе.

Из книги Горького вытекает, что наша литература — самая передовая в мире, самая прекрасная, но она еще далеко не на высоте.

Наша задача состояла в том, чтобы обратить внимание на узловые задачи, выдвигаемые перед литературой А. М. Горьким. Пусть некоторые товарищи считают их непомерно тяжелыми! Наш путь творчески-радостный, но он не усеян розами. Наша богатая действительность требует целеустремленной, богатой по идейному содержанию, непревзойденной по форме литературы, и наши писатели обязаны создать ее.

Рапповская печать в свое время не только недооценила значение Алексея Максимовича Горького как крупнейшего советского критика, но полемизировала с ним явно неправильно (см. на «Лит. посту» и др. журналы РАПП), замазывая основные проблемы, выдвинутые Горьким. Из разбора книги Горького мы можем убедиться, сколько вреда советской литературе принесла эта групповая критика...

Книга М. Горького «О литературе» это руководство к действию всей нашей литературы. Мы обязаны максимально использовать этот концентрированный опыт величайшего пролетарского писателя.

В. Кирпотин

ПРОБЛЕМЫ ФОРМЫ В СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ[1]

Обзор достижений советской драматургии, критика ее недостатков, стремление к художественному совершенству неизбежно влекут за собой обсуждение проблем формы в советской драматургии.

Борьба за социалистический реализм в искусстве вовсе не представляет собой борьбу за так называемую натуралистическую правду, приносящую в жертву идейную и политическую направленность, смысл целого пассивной регистраторской точности деталей. Новое социалистическое искусство — искусство богатого, разнообразно-дифференцированного коллектива, искусство невиданной раньше силы ненависти и невиданной раньше силы любви, ибо это искусство невиданных никогда раньше в истории человеческих дел и уровня идей.

Для создания такого искусства приемы старого позитивистического реализма со склонностью к бытовизму, камерности и интимному психологизму не годятся. Попытки некоторых наших драматургов вогнать изображение новой революционной жизни в рамки старой интимно-бытовой сцены не могут иметь значительного успеха.

Не годятся для нового революционного социалистического искусства и приемы старого буржуазного и мелкобуржуазного романтизма. Приемы старого романтизма были приспособлены для прикрашивания неприглядной действительности, для выражения идеала или реакционного или неосуществимого. По выражению Ромена Ролана старая романтическая драма «лишь одна из форм мелодрамы... Это львиная шкура, наброшенная на глупость либо на пошлость».

В каком же направлении следует искать формальные приемы возникающего стиля социалистического искусства? Каковы же должны быть стилевые особенности пьес пролетарской революции и социалистического общества?

На эти вопросы во всяком случае сегодня нельзя ответить категорически и исчерпывающе во-первых, на эти вопросы нельзя ответить отвлеченно — во-вторых. Для того, чтобы ответить на них, необходимо разобраться в том, что происходит в этой области в современной драматургии и театре.

[1] Из материалов к докладу на Всесоюзном съезде.

Драматургия и театр советской эпохи пытались разрешить проблему создания своего стиля антитетически, противопоставляя бытовому и позитивистическому реализму условность. В чистом виде условный стиль, пожалуй, в наши дни уже не сохранился. Слишком часто в драматургии и в театральном искусстве у нас имеет место этакая средняя помесь, где сочетаются в некоей связности, зависящей от изобретательности автора и режиссера, и отдельные реалистические фигуры, и условно-символистические эпизоды, и функциональный конструктивизм какого-нибудь приспособления для сценического трюка, и какое-нибудь яркое самодовлеющее эстетическое пятно. Но если мы подойдем к вопросам стиля исторически, мы сможем разобраться, какими социально-историческими причинами были вызваны те или иные явления в советской драматургии и театре и в каком направлении следует искать разрешения стоящих перед нами задач.

Возникновение того условного искусства, с проявлениями которого мы еще сегодня имеем дело, было генетически связано с символизмом, как направлением европейского искусства конца прошлого и начала нынешнего века.

Задача, которую ставили себе символисты, состояла в том, чтобы сделать невидимое как бы видимым, неосязаемое, непространственное как бы существующим в пространстве. Условность возникла как результат поисков мистического и идеалистического искусства. Этим объясняются искания Метерлинка, Блока, Брюсова. Этим объясняются стилевые особенности мистико-символистических пьес Леонида Андреева. Отсюда — символистическая условность проникла и в театр. И в театре условность была первоначально связана с мистикой с религией, со стремлением вывести потусторонний мир на сцену.

«Меня не тянет соперничать с рьяным фотографом, — писал виднейший деятель условно-символистического театра Гордон Крэг, — я стремлюсь даже добиться чего-нибудь совершенно противоположного той жизни, какую мы наблюдаем. Эта жизнь с плотью и кровью, как ни мила она для нас, не кажется мне чем-то достойным пристального изучения или обратного возвращения ее миру, хотя бы и в прикрашенном виде. Мне думается, моя цель, скорее, уловить отблеск лучей того духа, который мы зовем смертью, т. е. вызвать прекрасные видения из мира фантазии. Говорят, что они холодны, эти мертвые образы. Я не знаю, но зачастую они кажутся мне теплее и живее, чем фигуры, проходящие в жизни»...

Гордон Крэг бился безуспешно — мы еще увидим, почему безуспешно — над созданием театра религии, театра откровения. Крэг мечтал об искусстве, «которое будет такой любовью для всех, что я предсказываю откровение в нем новой религии. Эта религия не будет больше проповедывать, она будет открывать. Она не покажет определенных образов, которые дает скульптура и живопись. Она будет снимать покровы с наших глаз, безмолвно, в движениях видений»..

В России Мейерхольд мотивировал стремление к созданию неподвижного театра необходимостью выразить отношение к року.

«Искусство Метерлинка здорово и живительно, — писал он по поводу сценического воплощения пьес бельгийского драматурга. — Он призывает людей к мудрому созерцанию величия рока, и его театр получает значение храма. Недаром Пасторе восхваляет его мистицизм, как последний приют религиозных беглецов, не желающих склоняться перед временным могуществом церкви, но и не думающих отказываться от свободной веры в неземной мир. Разрешение религиозных вопросов может совершиться в таком театре».

Интересно, что Станиславский, в те периоды, когда он отходил от реализма к спиритуализму, когда он решил было, «что настало время для ирреального на сцене», сблизился с Мейерхольдом и вместе с ним, а потом и независимо от него искал способов в условных формах и в условной игре актеров воплотить на сцене идеалистическое понятие о действительности, в противовес реалистическому ее изображению.

Таким образом условно-символистический стиль в драматургии и в театре наших дней вырастал из идеалистического и мистического мировоззрения, из символистического течения в литературе.

Какими же способами, какими формальными приемами условный стиль добивался своего отличия от натурализма и реализма?

Условный стиль создавался путем загашения всякой конкретности в образе, в декорациях, в технике актерской игры. При помощи условного стиля искали не выявления сущности, не обнаружения смысла действительности, а отвлечения от всякой содержательности. Условный стиль был абстрактен, лишен членений, выражающих существенные различия, переходы, дифференциации материального мира. В условном стиле борьба с натурализмом, с фотографированием в искусстве превращалась в произвол. Условная стилизация должна была выразить «дух» так, как он субъективно являлся художнику, что лишало ее всякой опоры в действительном мире.

Мейерхольд символистического периода своей театральной биографии стремился заменить реалистическое движение и жест актера отвлеченной пластикой, живой человеческий голос «холодной чеканкой слов, образ — мистической схемой. Образ превращался в маску, долженствующую помочь проникнуть в умопостигаемый мир. «Действие внешнее в новой форме, — писал он, — выявление характеров становится ненужным. Мы хотим проникнуть за маску и за действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его «внутреннюю маску». Практически, конечно, показать на сцене «внутреннюю маску» нельзя было, приходилось просто показывать стилизованную отвлеченную маску вместо реалистического образа. Понятно, что условность в декоративном искусстве привела к отказу от всяких тенденций выразить в декорациях некоторые существенные моменты действительности, помогающие раскрытию смысла пьесы. То же самое делали и драматурги в ремарках, определяющих время и место действия.

Точно так же и Станиславский, возжаждавший ирреального на сцене, с радостью взялся за постановку «Жизни человека» Андреева,

именно за ее схематичность, отвлеченность, отрешенность от всего реального, позволяющего мистически трактовать жизнь человека. «В пьесе Андреева, — рассказывает Станиславский, — жизнь человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром. Я достиг этой контурности, этой схематичности и в декорации, сделав ее из веревок. Они, как прямые линии в упрощенном рисунке, намечали лишь очертания комнаты, окон, дверей, столов, стульев...

Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны были быть не людьми, а тоже лишь схемами человека. И их костюмы очерчены линиями. Отдельные части их тел кажутся несуществующими, так как они покрыты черным бархатом, сливающимся с фоном. В этой схеме жизни родится схема человека, приветствуемого схемами его родных, знакомых. Слова, ими произносимые, выражают не живую радость, а лишь ее формальный протокол. Эти привычные восклицания произносятся не живыми голосами, а точно с помощью граммофонных пластинок».

Так рождался в искусстве условный стиль в противоположность реализму и натурализму. Он рождался из мистико-идеалистического мировоззрения буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции эпохи заката капитализма и цель его заключалась в том, чтобы противопоставить дух телу, чтобы сделать искусство наиболее тонким выразителем и пропагандистом ирреального.

Этот путь был вреден не только потому, что он делал искусство рупором реакционных идей и религии. Он был губителен для искусства и с чисто формальной стороны. Он грозил искусству разрушением, ибо он требовал от искусства невыполнимого. Образное познание мира в отличие от логического познания, опирающегося на понятия, сохраняет наглядно осязательную, наглядно чувственную картину явлений действительного мира. Понятие, уже оторванное от наглядой предметности видимого мира, под многовековым воздействием религии и служанки религии — идеализма, оказалось способным выражать или вернее называть то, чего нет — ирреальное, бога, душу. В искусстве же, при стремлении сделать идеалистическим не только смысл целого произведения, но и самый образ превратить в образ «потустороннего» мира, приходится поневоле оперировать условным знаком, символом. Однако и символ, сколько его ни утоньшать, сколько ни лишать его земной осязательности, все-таки, поскольку он еще был образом, сохранял в себе знаки материальной предметности. Символисты-идеалисты это прекрасно видели, особенно, когда речь шла о театре, где некуда было спрятать прежде всего тело актера.

«Ограниченный требованиями «действия и зрелища»,—писал Андреев в «Письме о театре»,—драматург не мог воплотить на сцене всех образов современной души, души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли, творящей ценности новых переживаний, отыскавшей неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма. Не мог воплотить, ибо не имеют плоти новые переживания души, и вот длинной вереницей потянулись на сцену контрабандисты с тяжелым кладом недозволенного: стилизованные фигуры, бо-

соножки, загадочные персоны без имени и отчества, гальванизированные (но не воскрешенные) Пьерро и Арлекины, нарочные слепые, нарочные глухие и немые, нарочные черты, гномы, феи и лягушки. Слепые натыкались на декорации, черти проваливались. Арлекин стонал, как живой, босоножки замогильно танцовали, кто-то очень толстый и весьма даже упитанный безуспешно старался превратиться в тень. И весь этот наивный маскарад значит только одно: мысль задыхается на нашей сцене! Душа умирает на ваших подмостках!..

И автора и публику раздавила грузная, совершенно плотская, всех трех измерений, фигура актера, действующего и бритого».

Л. Андреев понимал, что представить на сцене «дух», ирреальное не удается. Мешают следы материального мира в образе, мешает плотское материальное тело актера. Того же мнения был, по сути дела, и Брюсов, когда писал о «Театре-студии Мейерхольда»:

«Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, в интонациях попрежнему стремились к реальной правдивости разговора... Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра... Театр-Студия показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра или начинать с основания».

Виноваты были, конечно, не актеры, виноват был невыполнимый замысел режиссера — лишить живое тело актера, его образную игру всяких следов действительного мира.

И даже Станиславский, также пытавшийся одно время сделать сцену орудием мистических вещаний, вдруг увидел в теле актера главное препятствие для осуществления своих замыслов. Это Станиславский, справедливо гордящийся тем, что вопреки всяким «новаторствам» и модным веяниям считает актера альфой и омегой театра «Но куда девать наше материальное тело?» — вопрошал Станиславский, обобщая неудачи своей совместной работы с Мейерхольдом. И в то же время мечтал: «А впрочем, кто знает! Быть может новая молодая культура создаст новых артистов, способных преодолеть все трудности, связанные с материальностью нашего тела, ради усиления духовного творчества». Но мечты Станиславского были тщетны. Из этого непримиримого противоречия были только два выхода, поскольку речь идет о буржуазном искусстве: или возврат к старому позитивистическому бескрылому реализму, или проповедь разрушения театра, как это делал Леонид Андреев, как это делал по сути дела Крэг, выдвигая идею сверхмарионетки, долженствующей заменить актера, слишком связанного узами земной материальности.

Последовательное проведение в жизнь принципов условно-символистического театра было неосуществимо. Идеализм вел театр в тупик. Последовательные идеалисты не боялись этого тупика, совершенно логически провозглашая конец театра. Идеализм заката капита-

К. Ф. Юон Советское искусство Подмосковный молодняк

лизма толкал искусство к разрушению. И тем не менее в сложной эволюции искусства оказалось так, что ряд формальных приемов условно-символистического искусства нашел себе применение и в истории уже пореволюционного театра и пореволюционной литературы.

Художники-интеллигенты, перешедшие на сторону пролетариата, увидели в грандиозных масштабах революции поддержку своей борьбе с крохоборческим натуралистическим искусством. Но не будучи в состоянии создать новый реалистический стиль, выразить великую действительность революции, они прибегали к приемам уже известного им условного театра, освободив его от его мистической целеустремленности.

Это относится в первую очередь к Мейерхольду в области театра и к Маяковскому в области драматургии.

В своих стилевых приемах и Мейерхольд и Маяковский — здесь о нем идет речь как о драматурге—не могли преодолеть абстрактной условности, выработанной в определенном лагере дореволюционного искусства, хотя они и вывернули эти приемы наизнанку. Так как

влияние абстрактно-условного схематического стиля, связанного в советской драматургии и в советском театре в значительной степени с именами Мейерхольда и Маяковского, очень велико, то на этом следует остановиться подробнее.

Условность, лишенная идеалистической и мистической основы, но не преодоленная как выразительное средство, превращается в технику сценических постановок, могущую быть использованной для эстетической реализации идей уже совершенно иного порядка. Для Мейерхольда этот переход был тем более легок, что он и раньше технике «нового» театра придавал значительно больше самодовлеющего значения, чем Крэг, Метерлинк и др.

Стремление выразить на сцене новое политическое содержание революции, превратить театр в политически-агитационный театр оживило и усилило в Мейерхольде его бунт против натуралистического и реалистического театра. Его политические и общественные идеалы, содержание его работы изменились, но принципиально-стилевые приемы его искусства, техника его театра почти не видоизменились. Если раньше рационалистически-условная маска служила для выражения содержания символистической или символистически-толкуемой драматургии, то теперь рационалистически-условная схематическая маска стала средством для выражения политического содержания. Отнять от символистического театра мистику останется биомеханика. Биомеханика — только иное название пластики, которой символистический театр придавал всегда огромное значение. Различие в термине и в функции (пластика служила средством обнаружения идей мистических, биомеханика — политических) не должно закрывать нам глаза на их общность с точки зрения приемов театрального мастерства.

Но если раньше от зрителя требовался т р а н с ц е н з у с (метафизический переход) от символической маски в содержание потустороннего мистического мира, то теперь от зрителя требовалась д о г а д к а, для того, чтобы сделать переход от условного представления на сцене к политическому замыслу спектакля. Ибо выразить сущность действительности и сущность политики партии отвлеченное, рационалистическое, надуманное искусство не может. Поэтому искусство Мейерхольда слишком часто было непонятно, оно напоминало ребус, где о смысле спектакля нужно было догадываться путем сочетания искусственно-условных событий и фигур, проходивших на сцене перед зрителем.

Алперс в своей книге о театре Мейерхольда справедливо отмечает: «Трудно было добиться от очевидцев связного описания хотя бы одного виденного спектакля в театре Мейерхольда. Описания сводились к перечислению сногсшибательных трюков и отдельных деталей, внешности спектакля». Это было в самом деле так. Прием, трюк, техника оттесняли, а то и подавляли смысл. Образы на сцене не вскрывали сущность действительности, их механическая связь между собой, монтаж образов в лучшем случае в итоге давали только внешнюю демонстрацию тех публицистических лозунгов, которые

были составлены, а подчас и опубликованы до спектакля. Как бы понимая ребусный характер своей театральной техники, Мейерхольд нередко сопровождал свои спектакли лозунгами на особых полотнах или проэцируемыми на экран при помощи волшебного фонаря.

На истории театра Мейерхольда удобней всего проследить генетическую связь между «левым» абстратно-условным стилем в советском искусстве и символистическим искусством дореволюционных лет. Удобней — потому что Мейерхольд сам лично проделал эту эволюцию, но процесс эволюции Мейерхольда многое может нам объяснить и в драматургии Маяковского, и в тех тенденциях в советской драматургии, которые связаны с влиянием Маяковского.

Маяковский искал нового синтеза в искусстве. Он искал средств выразить напряжение и звучание исторической жизни эпохи, потрясенной войной и революцией. Он искал средств выразить творческий пафос революции. Его не удовлетворяла ни позитивистская однотонность, ни мистическая камерность в искусстве. Но так как он собственного пути к реальной сущности действительности не нашел, то он прибег к приемам символистического искусства, вывернутым наизнанку. Он отнял у образа-маски ее камерность, ее интимность, ее мистическую функцию и придал ей гиперболические масштабы и политическую агитационную функцию. В «Мистерии-буфф» Маяковский прямо использует евангельско-религиозные символы, придавая им иную функцию — сатирическую и политико-агитационную. Человек-бунтарь идет как Иисус Христос «по воде, что по суху». Нагорной проповеди христианского Иисуса противопоставлена «новая проповедь нагорная». Бунтари нечистые «идут сквозь ад» и «рай» в «обетованную землю» коммуны. Вся мистико-религиозная символика поставлена дыбом, но в то же время она подчеркивает антитетическую зависимость художественных средств Маяковского от того искусства, против которого он поднял громовой бунт.

Типический образ у Маяковского обеднен, сведен к одной черте, до отвлеченной маски, качества, отвлеченного социального положения. Но так как в этом обеднении Маяковский опустил не только быт, не только затемняющую сущность действительности случайность, но и само реальное существенное содержание действительности, ее величественное содержание, то ему ничего другого не оставалось как попытаться выразить грандиозные масштабы действительности гиперболическим раздуванием своих приемов. Как известно, местом действия «Мистерии-буфф» является вся вселенная, семь пар чистых и семь пар нечистых символизируют всю совокупность взаимоотношений капиталистического лагеря и т. д. Но односторонность, увеличенная даже до космических размеров, все же не может выразить диалектическое многостороннее богатства мира.

Поэтому же так рационалистически-схематично выглядят картины будущего у Маяковского. В «Мистерии-буфф» они еще согреты неподдельным подъемом. В «Клопе» и «Бане» их скучная бедность уже вовсе непривлекательна. Про будущее Маяковский собственно говоря может сказать одно, что оно будет лишено грязи мещанского бы-

та сегодняшнего дня. В остальном (например, механизация голосования) просто поражает отвлеченная бедность его выдумки. И в то же время понятно происхождение этой бедности: в будущее может проникнуть только тот, кто умеет улавливать тенденции развития не отвлеченно-номенклатурно, а в их существенной наполненности.

Бедность приемов искусства, создававшегося Маяковским в противовес натуралистическому крохоборчеству и декадентской изощренности, видна и в ограниченности пределов его агитационного воздействия. Агитационные свойства пьес Маяковского выражаются не в том, что они обогащают зрителя новым знанием и новым пониманием действительности. Агитационное воздействие пьес Маяковского направлено к тем, кто уже знает то, о чем хочет рассказать Маяковский, кто уже убежден в том, в чем он хочет убедить. Задача пьесы усилить это знание, это убеждение, побудить знающего или убежденного к более решительному и быстрому действию и только.

В «Мистерии-буфф» француз-чистый (т. е. буржуа) предлагает не брать в ковчег, который еще нужно построить для спасения от всемирного потопа, нечистых пролетариев:

Господа,
Давайте не возьмем нечистых!
Будут знать, как нас ругать.

В ответ на что слышен голос плотника-нечистого:

А ты умеешь пилить и строгать?

И француз (поникая) немедленно реагирует:

Я передумал,
Возьмем нечистых.

Ясно, что условная ситуация, связанная с постройкой ковчега, ничего не добавляет к тому, что зрителю и так известно из содержания диалога. Диалог этот может забавлять, радовать, но он познавательно ничем не обогащает, как и не убеждает. Точно также и разоблачение демократической республики в «Мистерии-буфф» понятно и остроумно для тех, кто уже раньше понимал фальшь и обман демократической республики. Ударное, лозунговое двустишие:

Одному — бублик, другому дырка от бублика —
Это и есть демократическая республика!

представляет собой ребус, загадку с отгадкой. Но решение ребуса, отгадка загадки возвращает от затейливого измененного неизвестного к тому, что уже раньше было известно. Никто не может отрицать занимательность ребуса и загадки и значения их для искусства, но в то же время все это весьма красноречиво свидетельствует об отвлеченности и познавательной ограниченности приемов театра Маяковского. А ведь Маяковский замыслил создать а г и т а ц и о н н ы й, у б е ж д а ю щ и й театр!

Все вышеизложенное сказано вовсе не для того, чтобы свести на нет значение деятельности Мейерхольда и Маяковского. Мы далеки от такой мысли. Бывают такие эпохи в развитии искусства, когда потребность революционного преобразования становится очень на-

И. И. Бродский Советское искусство Аллея парка

стойчивой, когда и у мастеров и у потребителей искусства весьма заметно складывается убеждение в том, что старые формы себя изжили. Как во всяком революционном преобразовании, крутое изменение форм предполагает и разрушение старого и созидание нового. А Мейерхольд и Маяковский, каждый в своей области и не всегда параллельно, не только разрушали. Они прививали искусству поиски форм, годных для того, чтобы выразить жизнь революции.

Речь идет о другом, о том, что отвлеченная, рационалистическая условность не есть наш путь развития искусства. Этот путь генетически связан с идеалистической и даже мистической реакцией против реализма. Здесь образ переставал быть обобщением действительности, терял свою наполненность, свое существенное содержание, становился условно однотонным, превращался в маску, в куклу. На этом пути образ терял способность изображать даже статику действительности, не говоря уже о переливах, о переходах действительности, о движении, о борьбе, о подвиге.

Попытка настаивать на этом пути развития советского искусства заставила бы нас долго топтаться на месте. Об этом необходимо сказать, ибо это самый легкий, самый популярный способ бороться с недостатками приемов старого реализма. Этот путь, со всеми крайностями его проявления, с пропагандой литературы факта и маски, как лучшего средства типизации, был провозглашен «Литфронтом» как единственно правильный путь развития советского искусства.

Тенденция выразить величественные дела нашей эпохи абстрактной схемой, образом-маской, самыми многообразными путями проникает в советскую драматургию еще и сегодня. Достаточно напомнить «Выстрел» Безыменского, репертуар ленинградского ТРАМа, «На западе бой» Вишневского, персонажей «Моего друга» Погодина—секретаря ячейки, жены Гая, и др. (успех последней пьесы объясняется реалистически трактованной в противоположность другим персонажам фигурой Гая) и т. д. Между тем на этом пути, пути отвлеченном, схематическом, часто надуманном, можно лишь потерять сущность действительности, а не выразить ее в повышенных приподнятых тонах.

Тенденции абстрактности, надуманности, схематизма в вульгаризованном виде грозят оказать губительное влияние на молодых драматургов и массовую театральную сцену (клубную и самодеятельную).

Маска, кукла, схема — все это давно потеряло следы утонченности, новаторства, революции в искусстве. Это стало привлекательным своей упростительной тенденцией, легкостью, доступностью.

Под этим будто бы принципиальным флагом творческого направления легко могут укрываться бесталанность, отсутствие культуры, механическое трюкачество и всяческое упростительство и т. д. Упростительство же, вульгаризация, как известно, ничего общего не имеют с содержательной простотой.

Критика абстрактно-схематической условности не обозначает, конечно, слепого возврата к приемам старого реализма с его неспособ-

ностью уловить перспективы революционного развития и героический подъем рабочего класса, с его пониманием правды как правды бытовой или правды психологического переживания. Вспомните ограниченность критической силы реализма Островского и бескрылость мечты Чехова. Не даром А. М. Горький предупреждает в своей статье «О пьесах» от чрезмерного увлечения учебой у Островского и у Чехова.

Старый реализм выработал ряд правил, очень успешно применявшихся в пьесе бытовой, в пьесе интеллигентско-индивидуалистической, в пьесе лирической. Волькенштейн в своей книге «Драматургия» проводит некоторые из них. Вот для примера два правила: первое гласит:

«В драматическую борьбу вступают по воле автора в разнообразных положениях разные люди; особенно сильное впечатление производит борьба, как это отметил еще Аристотель, когда охваченные страстями борются между собой люди близкие, близкие родственники или друзья. Нужна особая сила страсти, чтобы вести такую борьбу».

Во втором написано:

«Народ есть реальность и одновременно абстракция, построяемая нами на основании статистических данных, на основании фактов, которые нам кажутся характерными, и обобщающей интуиции. Конкретно мы обычно видим душу народа в его лучших представителях, чутких выразителях народной жизни. Таким образом и для передачи социальной атмосферы драма не нуждается в массовых сценах».

Совершенно очевидно, что правила эти, верные в определенных ограниченных пределах не годятся как категорические предписания для советской драматургии, задача которой выразить коллективное строительство рабочего класса. В такой драматургии нельзя заранее сузить размах изображения людей семейными узами и нельзя отказаться от выведения на сцену действий массовых, народных (митинг, собрание, демонстрация, стачка, уличное столкновение и т. д.).

Между тем у нас имеются произведения, где эти правила реализма прошлого применяются в пьесе социально-революционной. В таких случаях содержание пьесы приходит в столкновение с искусственно навязанными ей формальными приемами, а общее впечатление от вещи, ее эстетический эффект ослабляется. Так в «Суде» Киршона вся острота столкновений между коммунистами и социал-демократами предфашистской Германии искусственно заключена в рамки семейного конфликта. В пьесе «Суд» старательно оттесняются за сцену моменты самых острых столкновений, как, например, революционная демонстрация и нападение на нее полиции. В пьесе классовые страсти как по желобкам разливаются по линиям семейных взаимоотношений.

Понятно стремление автора избежать изображения масс, как некоего обезличенного множества. Понятно также стремление избежать показа масс в роли декоративного момента в постановке, согласно

традициям мейнингенцев. Но массовые действия, неизбежные по обстоятельствам дела, по смыслу революционного столкновения, необходимы на сцене для обнаружения фактов и смысла истории и современности в искусстве.

Афиногенов в своей неудачной пьесе «Ложь» пошел на компромисс: чтобы обнаружить общественно-политический смысл интересующей его проблемы, ему понадобилось вывести на сцене общее собрание рабочих авторемонтного завода. Но так как это нарушало стремление автора сосредоточить действие в бытовых и интимно-психологических рамках семьи Ивановых, то он поместил общее собрание за кулисы и заставил своих персонажей, находящихся на сцене, подслушивать то, что происходит за сценой, и расспрашивать лиц, выбегающих на сцену с невидимого зрителю собрания.

Некритически примененные приемы старого реализма часто не дают возможности показать полноту правды классовой борьбы пролетариата, героических масштабов социалистического строительства. Старый реализм вырастал в иной социальной практике, на базе иного мировоззрения. Круг личной жизни был той ареной, на которой буржуазный и мелкобуржуазный реализм, особенно предреволюционной эпохи, искал и находил, по его мнению, правдивую оценку человека. Ему не важно было, как выглядел его герой, как деятель в классовой борьбе, как военачальник, как солдат, как фабрикант, как рабочий, как интеллигент и т. д. Для старого реализма важно было, как выглядит герой, как человек «вообще», с абстрактно-моральной точки зрения. Неважно, что представляет собой Вершинин как полковник, важно, каков Вершинин в отношениях к своей семье и трем сестрам. Так Булгакову в «Днях Турбиных» неважно, что его герои белые, ему важней, что они «хорошие люди» в кругу семьи и друзей. На этом основании он выносит им оправдательный приговор.

Старый реализм хотел показать и оценить деятеля в его мнимом общечеловеческом равенстве, поэтому он отвлекался от его социальной практики и показывал его (по удачному выражению Белинского) в частном кабинете и спальне. Мы не можем ни показывать, ни оценивать так людей пролетарской революции. Для нас и в искусстве общественная практика характеризует человека во всяком случае не менее, чем его приватное поведение. В советских условиях военный подвиг, строительство завода, арктический поход, героическое летное дело — это не «служба», после которой только начинается «настоящая жизнь» и раскрывается по-настоящему характеристика человека. В классовой борьбе рабочего класса, в социалистическом обществе все это и общественное служение и творческое свободное проявление самой личности человека. Нам нужны формы искусства, показывающие масштабы и значение дел, совершаемых человеком, показывающие, каков он и в деле и в так называемой личной жизни. Поэтому-то приемы, приспособленные для бытового и психологического реализма, оказываются недостаточными для социалистического реализма.

Напомним признание Станиславского, сказанное применительно к театру, но верное и по отношению к драматургии: «Я понял, что мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, применяем их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем—и нам предстояла в этой области огромная трудная работа еще на многие годы». А ведь у Станиславского речь идет о пьесах, еще не связанных с пролетарской революцией. Совершенно очевидно, что для того, чтобы передать содержание величайшей в мире революции, необходимы новые искания и в области формы. Правда социалистического реализма требует расширения масштаба показа, требует повышения существенного, героического. Некритически применяемые приемы бытового и психологического реализма снижают главное и ставят его в ряд со второстепенным. Вот пример, взятый из области театра.

В постановке «Егора Булычева» на сцене МХАТа жанровые детали, преувеличенно тщательно разработанные в ущерб выявлению смысла целого, затемняют идею пьесы Горького. Фигура Булычева является образцовым примером сочетания общеклассового и индивидуального, что Горький справедливо считает обязательным в типическом изображении характеров. Булычев — фигура, напоминающая образы восходящей буржуазии, способной еще на активное и творческое дело. Но ему пришлось жить и действовать исторически слишком поздно, накануне пролетарской революции, среди буржуазии уже окончательно развращенной, дряблой.

Сопоставление Егора Булычева со средой, столкновение с ней, иное реагирование его на исторические события обнаруживают и характер Булычева и гниль его класса. Это выявляющее исторический смысл событий противоречие развертывается на индивидуальном ном стержне: смертельная болезнь Булычева обострила все его отношения с окружающими и в этом обострении показала ему и зрителю, что он «не на ту улицу попал». Между тем Леонидов во МХАТе играет доброго и больного человека, он не показывает, что Булычев «наткнулся на что-то острое», что сделало его нетерпимым и резко столкнуло с окружающими и, сорвав паутину обыденного течения жизни его дома, обнаружило ее истинный смысл. Сцены с Прохотеем, с Зобуновой показаны так, что любовно и пространно разработанная жанровая детализация заслонила главное — Булычева и его взаимоотношения с окружающими, с социальной средой.

Художественный театр вообще несколько застыл на своих прошлых достижениях, на канонизированных приемах своего мастерства, приноровленных к позитивистскому реализму. Быть может сейчас МХАТу более, чем когда-либо, уместно напомнить слова Станиславского: «Ведь если найденное удовлетворяет артиста и он успокаивается на лаврах, его искания прекращаются, стремления вперед останавливаются». Это чувство не раз испытывал Станиславский на

путях своих исканий, он понимал, что когда новых путей нет, то и старые начинают разрушаться, что играть «с одними внешними актерскими привычками, без душевного горения» нельзя.

Когда-то Художественный театр умел с душевным горением искать новых путей, и не только тогда, когда он поднимал бунт против обветшалых традиций того театра, который он застал до своего образования. Художественный театр искал новых путей и тогда, когда переставали удовлетворять его собственные достижения. В согласии со своими тогдашними убеждениями Художественный театр обращался в сторону символизма, мистицизма, идеализма. Он не боялся тогда схематических пьес типа «Жизни человека» Андреева — лишь бы суметь найти новые формы и новое содержание своему искусству. Сейчас Художественному театру, даже во имя свежести своего искусства, необходимо более энергично, более воодушевленно искать новые формы для выражения нашей советской действительности. ее пафоса, ее героизма. Ему необходимо ставить больше новых пьес советских драматургов. Постановка, например, такой пьесы как «Гибель эскадры» Корнийчука была бы очень полезна для Художественного театра, ибо позволяла бы разрешить новые для него задачи — изобразить с и л у социально-политического столкновения классов на больших эпических событиях, показать героизм деятелей революции.

Путь социалистического реализма — это путь реалистический, путь создания художественных обобщений, не обстрактно и произвольно сверху, а снизу, исходя от конкретной действительности. Но для этого искусство вовсе не должно относиться ко всем подробностям и частностям действительности, как равно достойным увековечения, как и не должно прибегать к приемам, приноровленным для раскрытия второстепенного — бытовой и узко-индивидуалистической стороны явлений. Затопление в подробностях, в деталях, неумение пользоваться деталью для оттенения существенного, главного, приводит к тому, что в искусстве на первый план выступает не главное, не смысл действительности, а случайность. Гегель похожесть мелочей в ущерб главному называл о т в р а т и т е л ь н о й п о х о ж е с т ь ю. На своем идеалистическом языке Гегель об этом говорил следующим образом:

«Идеал есть истинная действительность и потому состоит вовсе не в правильном подражании обыкновенной природе; виноградная кисть Зевкиса, которую птицы прилетали клевать, этот портрет, отвратительно похожий на свой оригинал, относится к области фокусов, а не произведений искусства. Чтобы постигнуть и передать субъект в его всеобщем характере, в его стойких духовных свойствах, портретист должен отвлечься от лишь естественных черт ограниченного бытия, от волосков, пор, болячек, пятен на коже и т. п.; точно также великие художественные произведения нельзя выразить в живых картинах, как бы ни были правильны костюмы и положения, если лица участников имеют обыденный характер! »

Советское искусство

Г. Г. Нисский Судоремонт Е. А. Кацман Ударницы Коломзавода

В искусстве обязателен процесс отбора, ибо без него нельзя прояснить в частном, в индивидуальном существенный смысл жизни, события и т. д.

Социалистический реализм не может и не желает стеснять художника в разнообразии выбора выразительных средств, необходимых для того, чтобы сделать наглядно-ясным главный смысл изображаемой действительности и тенденции ее развития. Социалистический реализм — метод искусства, а не собрание правил, как писать. Несомненно, что наша великая действительность, воодушевленная, борющаяся эпоха, гигантский размах дел, людей и событий вызывают к жизни повышенные выразительные приемы. Только повышение это не должно носить надуманно-рационалистичского характера отвлеченной схемы. Повышение, обострение, в котором нуждается наше искусство, должно раскрывать путем очистки от случайного и усиления главного правду действительности. Поднять главное над обыденным, очистить смысл от облепляющей его случайности — это значит показать правду. Но эта выступающая правда создается в искусстве не для того, чтобы потерять материальность, объемность, наполненность жизни, ее диференцированное типическое богатство, а для того, чтобы яснее сделать миллионам ее смысл. Революционные эпохи всегда стремились к героическому искусству. О таком искусстве меч-

тает Ромэн Ролан в своей книге о «Народном Театре». О таком искусстве мечтали деятели французской революции.

Правда, французской революции не удалось создать такого театра, такой драматургии. Мы добились в области театра и драматургии неизмеримо больше, чем французская революция. В области драматургии французская революция создала только однодневки-агитки. Мы создали новую по своему историческому социальному типу драматургию. У нас есть пьесы Горького. Многие из лучших произведений советской драматургии выдержали уже испытание времени. Они годами держатся на сцене. Мы имеем драматургию, как искусство, а не как агитку. Но мы должны итти вперед. Мы должны создать великое искусство пролетарской революции.

В своей коллективной работе по созданию нового искусства мы обязаны позаботиться и о выработке соответствующей ему формы. Пути для этого широки и многообразны. Для этого годны все средства, способные сделать наглядным содержание революции. При этом в разнообразных проявлениях драматургии социалистического реализма совершенно обязательно найти средства для выражения героизма и величественности побед революции.

Новые выразительные средства искусства не следует рассматривать однако только формально, только технически. Искусство социалистической действительности не может создаться путем комбинации чисто формальных приемов. Искусство драматургии и театра социалистического реализма не может быть создано просто путем сочетания внутренней техники актера по Станиславскому с внешней техникой по Мейерхольду. Путь к синтезу в искусстве идет от жизни, от действительности. Лишь воплощая в искусстве многостороннее содержание жизни, ее качественно новую природу, созданную революцией, можно правильно выбрать и правильно использовать имеющиеся в распоряжении искусства и вновь создаваемые выразительные средства.

В этом отношении чрезвычайно поучительна критика Марксом и Энгельсом трагедии Лассаля «Франц фон Зикинген».

Причину недостатков «Зикингена» Маркс и Энгельс видят в том, что Лассаль правильно не уловил существенного содержания изображаемой им эпохи. Зикинген у Лассаля погибает оттого, что он скрыл свой мятеж против императора и князей под маской рыцарского междуусобия. Он погиб «из-за своего лукавства». Между тем на деле «он погиб потому, что как рыцарь и как представитель гибнущего класса восстал против существующего или вернее против новой формы существующего. Зикинген погиб потому, что, с одной стороны, он сделался орудием современных идей, а с другой — фактически продставлял реакционный классовый интерес. Но для того, чтобы выразить истинное положение Зикингена, Лассалю пришлось бы видоизменить подбор героев своей пьесы. Правильное понимание эпохи дало бы возможность Лассалю выдвинуть как «существенный активный фон» представителей революционного крестьянства и революционных элементов города.

Изобразительные средства, стилевые приемы Лассаля, как показывает Маркс, находятся в зависимости от мировоззрения Лассаля, в зависимости от его умения показать существенную правду эпохи. Так как Лассаль неправильно понял смысл эпохи крестьянских войн, так как идея, которая подсказывается читателю всем ходом изображенной Лассалем действительности, иная, чем та, которая задумана автором, то автору не остается ничего другого, как вложить свои идеи в уста действующих лиц. Употребляя условную терминологию Маркса, мы можем сказать, что Лассалю, как драматургу, не оставалось ничего другого, как шиллеризировать. Наоборот, при верно понятой и верно изображенной в драме действительности Лассаль мог бы довести до читателя и до зрителя свою идею движением живых образов, действием и характерами, он бы шекспиризировал. «Тебе с а м о с о б о й пришлось бы тогда больше шекспиризировать, между тем как сейчас я считаю шиллеровщину, превращение индивидов в простые рупоры духа времени твоим крупнейшим недостатком». Таким образом Маркс и Энгельс подчеркивают смысловой характер формальных приемов, их зависимость и связь с содержанием и мировоззрением искусства.

Социалистический реализм — не доктрина группы или школы. Его первое и основное требование — это правда современной действительности и истории, правда борьбы рабочего класса. Этим самым социалистический реализм открывает искусству все неисчерпаемое богатство жизни как содержание искусства и неисчерпаемое богатство подходов для выражения этого содержания. Всякая ограниченная школа в искусстве отличалась и отличается нетерпимо доктринерским отношением к другим школам.

Для футуристов символизм не был искусством, для символистов современные им реалисты не были художниками. Мы знаем только одну нетерпимость — нетерпимость классовой борьбы с врагами пролетариата и в области искусства. Мы оспариваем и отрицаем все, в чем мы видим проявление враждебной нам идеологии, враждебного содержания, в чем мы видим формы, служащие средством художественно-идейной пропаганды врагов социализма. Социалистический реализм несет искусству величайшую свободу творчества, какую оно никогда не имело в прошлой истории.

«В обществе, основанном на власти денег, — писал Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература», — в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? От вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде дополнения к святому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как миросозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, ар-

тиста есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания.

И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески, не для того, чтобы получить внеклассовую литературу и искусство (это будет лишь возможно в социалистическом, внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией лутературе противопоставить действительно свободную открыто связанную с пролетариатом литературу».

Свобода открыто связанного с пролетарской революцией искусства не обозначает, конечно, анархии в искусстве по правилу — всяк молодец на свой образец. Просто потому, что и искусство строится коллективными усилиями, что в огромном мире явлений искусства есть типологические моменты. Поэтому правильное и своевременное определение не только содержательных, но и стилевых в узком смысле этого слова тенденций развития искусства может помочь ускорить развитие искусства. В этом смысле следует понимать приведенный выше анализ непригодности абстрактно-дедуктивного пути в искусстве социализма и обязательность реалистического — объемного, наполненного — материалистического пути. В этом же смысле следует понимать попытку указать на необходимость повышения приемов для изображения героизма революции. Спор же и состязание, социалистическое соревнование в искусстве необходимы не только между отдельными художниками, они неизбежны между различными формально-типологическими началами в искусстве, что вовсе не предполагает разделение художников на застылые доктринерские школы или группы.

Н. Погодин

О СПОКОЙСТВИИ И БЕСПОКОЙСТВЕ В ИСКУССТВЕ[1]

Я хочу говорить о спокойствии и законченности. Самое страшное и самое вредное в искусстве вообще, а в наше время в особенности и тем более, это спокойствие. Не личное спокойствие. Этот вопрос меня не интересует. Меня интересует спокойствие произведений безошибочных, верных, установившихся, готовых. Все закончено. Все сделано, гладко. Это спокойствие наблюдается у нас в драматургии.

Возьмите такого художника как Файко. Файко в свое время написал беспокойное произведение «Человек с портфелем». Недаром это произведение в Театре Революции выдержало 650 спектаклей и остается злободневным до сих пор. Это небывалое явление для нашей советской драматургии. Спектакль уродовали, играли самые плохие актеры, в нем переставала играть Бабанова, весь состав менялся, людей вводили с двух репетиций, казалось, что спектакль разбит, разломан, приходилось снова менять декорации и снова вводить старый состав, и все-таки эта пьеса идет до сей поры. Наша критика на это явление не обратила внимания.

Как Файко удалось увидеть «Человека с портфелем», который потом оказался вредителем, а сейчас перековывается? Файко был беспокойным. Я сейчас наблюдаю Файко со стороны. Мне неудобно подходить близко и притрагиваться к нему и спрашивать, что ты делаешь, но я наблюдаю, как беспокойно Файко работает над своей новой вещью, которую он должен был сдать в театр по договору в прошлом году. Он порвал договор, но не может доделать ее не потому, что Файко не умеет писать, а потому, что Файко волнует проблема, которую он сам как художник не может решить. Файко не работает по готовой рецептуре — вот есть тезисы, я возьму эти тезисы и сейчас докажу, как это здорово. Файко не иллюстрирует.

Файко может сорваться, как многие из нас. Тогда при падении «с коня» не поднимают человека, не показывают ему, как нужно

ездить на этом коне, а бьют злобно, страстно, и в этих случаях проявляется страсть нашей критики.

Следующее положение. Я не отделяю личности художника, когда говорю о спокойствии. Я это особенно подчеркиваю.

У нас есть интересный пример — Славин, написавший свою «Интервенцию». В его интересной, может быть грубоватой и несколько даже неприличной статье о Вахтанговском театре мы чувствуем большое беспокойство — Славин за это время не выпустил еще новой пьесы, не дал ее в публику. На Славина охотятся театры. Славина хватают за штаны — иди к нам. Где бы мы ни встречались с театральными деятелями, мы знаем, как нас «торгуют». Вчера ругали, а сегодня говорят, идите к нам, у нас хороший коллектив. Я вижу у Славина большое беспокойство. Славин поэтому стоит на очень правильном пути, и это беспокойство мы видели в одном из лучших, интересных творческих выступлений, в выступлении т. Корнийчука. Я видел в нем художника. В нем чувствуешь не сентиментальное, не интеллигентское беспокойство, а беспокойство художника, беспокойство профессионала.

Я приведу пример, для нас очень печальный пример, как был испорчен и загублен наш молодой драматург Яновский. Он быстро успокоился, он совершенно успокоился во всех планах. Вы помните, «Ярость» его шла по всей стране в 70—80—120 городах, и никто во-время, по-настоящему, по-серьезному не сказал Яновскому, что нужно беспокоиться, что нужно работать. Я помню, Яновский говорил в своих выступлениях: мы — пролетарские драматурги, для нас все ясно, все просто, все понятно, мы будем писать, решать, работать и пр. и пр. Критика не предостерегла не в бытовом плане, а в творческом плане не показала, куда нужно итти, над чем работать. Яновский с очень большим трудом в известной мере развивается, дезорганизованный, не понимающий каких-то вещей, он отстает от нашей драматургии. Это очень жаль, потому что Яновский, так как он сумел написать свою «Ярость», умеет видеть действительность и умеет ставить, что нужно и как нужно.

Олеша чрезвычайно много беспокоится, черезчур беспокоится. Олеша черезчур интеллигентски беспокоится. Но самый худший вид художника это такой художник, для которого все ясно, все закончено. На мой взгляд это конченный художник. По этому поводу я делаю вывод — вооружайся теорией. Это очень серьезная вещь, и надо совершенно откровенно сказать, что я очень часто трачу энергию и очень много думаю над такими вещами, которые оказываются спичками, изобретенными очень давно. Вооружайся теорией, умей по-большевистски познавать действительность, чтобы утверждать лучшее в нашей жизни.

О чем говорил Киршон и о чем мы будем с ним спорить. О законченности. Вы помните это утверждение, что все должно быть абсолютно закончено, все углы сглажены. Мы это наблюдаем в архитектуре, как сказал т. Киршон, и там законченность. Разве это так? Что мы можем сказать об Иофане? Отвечает ли он нашему стилю,

и какой у нас стиль? Определяется ли стиль архитектуры одним конкурсом, или он решается десятками и сотнями лет. Неужели Греция решила в один десяток лет свою архитектуру, которая осталась на века. «Если мы посмотрим на Дворец советов, то мы найдем там полную законченность»? И что это за параллель вообще?

Законченность в драматургическом произведении, на мой взгляд, понимается как симметрия. Законченность — это симметрия, это полная гармония, все вопросы решены, есть определенная идея и нет никаких хвостов и нет никаких проблем, которые встают за этим. Вот начало, и вот конец. Все ясно. А мне кажется, материал, с которым мы имеем дело, то-есть человек, — асимметричен. Когда мы говорим, что мертвый хватает за горло живого, а это есть наша тематика на десятки лет, то это само по себе асимметричное явление.

Попутно с этим, т. Киршон воюет с «неизвестными». Об этом говорил т. Ермилов. Но война с неизвестными это очень легкая война, об этом тоже говорилось. Но Киршон говорит, что есть критики, которые утверждают, что невозможно в наше время создать законченное произведение, потому что все движется, все меняется. У нас происходят процессы и в виду этого... что в виду этого? Я не знаю такого идиота, который бы утверждал, что надо сесть, положить руки в карман и ждать, когда придет социалистическое утверждение! Движение существует на наших глазах. Вчера у нас была одна практика по отношению к кулачеству, а сегодня у нас другая практика— такая перековка, какой нет нигде в мире, и вся сложность в том, что нам приходится иметь дело с богатством видоизменяющихся процессов. Но как должны решать эти процессы отдельные художники. Рецептуры давать не следует, потому что рецептура эта всегда будет индивидуальной, — мой рецепт или рецепт данного критика. Я бы так сказал, товарищи, что лучше новые углы, чем старая добропорядочная законченность.

Скажите, товарищи, в какой степени «Егор Булычев» со всеми своими особенностями похож на законченность т. Киршона и не имеет ли он углов? Да, он имеет эти углы, сюжетные, фабульные и т. д. Почему, откуда эти углы проистекают у Булычева? Они проистекают из природы реального образа или из природы темы, которую несет этот центральный образ. «Егора Булычева» не поставишь в добропорядочный ящик, известный всем и получаемый в аптеке по известному рецепту. «Булычев» выскакивает из этого ящика, и как бы вы его ни прижимали, он опять выпрет как хорошее тесто из формы и разливается по этой форме. Вот в чем природа «углов».

Дальше Киршон говорит о правильном лозунге использования старого наследия, но как это наследие использовать? Если его использовать как канву, как форму и всякое содержание как тесто вливать в него, то это содержание обедняется.

«Суд» — что это, в конце концов, за пьеса? Это : предвестник известных событий в Германии. Но кем обеднен «Суд»? Самим Киршоном. Почему? Потому что он упрямо и с той последовательностью, за которую его так хвалит Афиногенов, заковал это в свою

схему и обворовал сам себя. И только в одном акте, когда «Суд» выходит за пределы этих мелких, давно известных событий семейного очага, публика и каждый из нас начинает жить. Здесь только найден тот плацдарм, которому мы верим и который близок нашей душе, а пьеса уже кончена.

Наша драматургия есть и будет драматургией построения социализма со всеми особенностями этой эпохи. Что это означает? Это означает, что если есть смещение, если есть асимметрия, если есть углы, если есть возникающие непрестанно и наслаивающиеся одна на другую проблемы, в которых часто бывает трудно художнику разобраться, наша драматургия будет и должна быть драматургией такой, которая должна объяснять эти явления, как это делается на каждом из очередных наших партийных съездов, когда берется определенный отрезок времени и точно формулируется, что сделано и что нужно сделать дальше.

Если драматургическое произведение будет очень хорошо, художественно, сильно, правдиво, убедительно, красиво, радостно это изображать, то такой драматург, который не будет думать «о веках», а будет хорошо уметь думать о настоящем, войдет в историю и останется. У Шекспира, например, углов до чорта и его сюжеты не похожи на законченные сюжеты, однако он остается, а прилизанные драматурги его эпохи исчезли и по их произведениям никто не учится.

Следующий вопрос — это поведение. Что я под этим подразумеваю? Можем ли мы спокойно относиться к поведению человека, с которым имеет дело драматургия? Если только на минуту художник успокоится и окончательно для себя зафиксирует, что для него все ясно, все абсолютно известно, что теперь нужно писать красивые хорошие узоры, выдумывать интересные коллизии, а человек для нас ясен и все уже на этом фронте спокойно, то мы не раскроем и не поймем того, что у нас происходит.

Здесь очень хорошо сказал один товарищ относительно того, что нужно думать над действительностью. Возьмем постановление правительства о героях. Мы, которые имеем непосредственное дело с героями, мы, которые наблюдаем и должны раскрывать и поднимать действительность до высокого уровня, ничего о героях не сказали. Мы избегали, боялись этого слова. Мы ориентировались на серую личность, и большевистское правительство увидело больше, лучше и прямо сказало: «вот герои, так и знайте, дайте им ордена, уважайте их и считайтесь с ними». И мы героев не замечали, и это позорно для нашей драматургии, это меня мучает.

Это означает то же самое спокойствие, это наша работа по трафарету. Я уверяю, товарищи, что, если бы кто-нибудь написал об этом, скажем, за год, то его назвали бы неисправимым романтиком, сказали бы, откуда это и т. д. Только теперь, очевидно, уже пишутся пьесы о героях.

Что такое беспокойство и что оно дает? Оно зовет на смелость, которой нет в драматургии.

Каким образом, товарищи, мы понимаем смелость? Мы часто понимаем смелость в нехорошем смысле этого слова. Мы понимаем смелость в том, как бы протащить на сцену такую ситуацию или такое словечко, чтобы публика удивилась — как же это разрешили. Этот вульгарный метод считают смелостью.

Подлинная смелость — это смелость раскрытия тенденций, которые существуют в нашем обществе.

Что я называю тенденцией? Недавно (я скажу об этом не в порядке самохвальства) я защищал свое произведение «Заключенные» о Беломорском канале и мне было сказано: «У вас гуманное произведение, здесь есть гуманизм». Я ответил — а почему нет? И, к счастью, читаю в статье Горького, что есть такой термин — гуманность, что его можно произносить.

Но не может же, товарищи, нас все время обслуживать Горький и за нас думать! Нельзя же ждать, что нам скажут. А отчего это происходит? Оттого, что мы спокойно, как чиновники, ждем постановлений партсъезда с тем, чтобы 2—3 года спокойно писать пьесы. Мы не рискуем ошибиться. Мы можем ошибиться, но дело не в этом, а дело в том, что мы вообще не дерзаем в хорошем смысле этого слова, мы не ставим новых проблем и новых вопросов.

В сельском хозяйстве, в промышленности ставятся смелые опыты, люди рискуют судом, люди идут на материальный риск, люди наконец рискуют жизнью и делают замечательные вещи. Мы в этом отношении — не знаю, как назвать, — бюртеры, что ли.

Вопрос благородства. Думал ли кто-нибудь над этим. Я случайно беру эти вопросы. Можно привести целый ряд примеров. В чем мы богачи и счастливцы по сравнению с западными литераторами? В том, что у нас любая старая, изжеванная для буржуазии проблема стоит по-новому.

Вопрос благородства, радости, счастья. Приведу пример.

Я сейчас занимаюсь т. Прокофьевым, летавшим в стратосферу, подхожу со стороны, очень осторожно, окольными путями. Вы читали его биографию — это типичная номенклатурная пролетарская биография: комсомолец, вузовец, военный работник, работник на предприятии, высшее образование, инженер, летчик и стратосфера. Но, когда я начинаю с ним разговаривать, начинаю разговаривать с его товарищами для того, чтобы осторожно прощупать жизнь этого человека, то объясняется то мясо, которым обрастает эта биография, совершенно необычайная биография. Просто дух захватывает от его жизни. Жена его мне говорит: «я не боюсь за то, что он полетит на 40 километров, потому что я знаю, как он работает, как он высчитывает». Не там была стратосфера, где он летал — там была только демонстрация, а стратосфера была в Большом Гнездниковском переулке, где спят двое детей и жена Прокофьева и где бывший сорванец и хулиган-комсомолец работал над своими вычислениями.

Я, конечно, не подхожу к нему так грубо, так просто — расскажи мне, как ты летал? Я знаю, как нужно говорить с человеком. Я начинаю присматриваться к этому человеку, к его биографии, к его

карьере. А вы, товарищи, не думайте, что карьеры нет. Она существует. Давайте прямо об этом говорить. У нас есть карьера, но карьера по-новому, социалистическая карьера. Если вы возьмете любую проблему и близко к ней прикоснетесь, то вы увидите, что все переворачивается, все раскрывается в каких-то необычайных, прекрасных, небывалых, волнующих нас красках. После этого мне становится страшно, когда выходит товарищ Киршон и, имея в руках тезисы, говорит, что все спокойно, все ясно, все закончено.

Я не буду долго останавливаться на вопросе об эстетике. По этому вопросу хорошо говорил т. Корнийчук. Эстетика — это самый каверзный, не разработанный вопрос. С поведением людей, с их этикой нам легче иметь дело, легче эти вопросы освоить. Я бы сказал, что они как-то грубее, как-то нагляднее. Но эстетика мне представляется той радийной рудой, огромные количества которой приходится обрабатывать для того, чтобы извлекать пол-грамма той красоты, которая нам нужна, извлекать «типичное в типических». Об этом я говорить не буду. Здесь заявляют — Погодин ставит проблемы и их не разрешает. Хорошо уж одно то, что я ставлю проблемы — в этом уже заслуга. Что же касается разрешения проблем, то это трудное дело. Проблему эстетики я ставлю, но разрешить ее пока не берусь.

Б. Алперс

БЕСПОКОЙНАЯ ЖИЗНЬ

(Путь Билля-Белоцерковского)

I

Билль-Белоцерковский пришел в искусство сравнительно поздно, уже в том возрасте, когда обычно художник доходит до средины своего пути. Его первая настоящая пьеса — «Эхо» была написана человеком с почти 40-летней биографией. За ним лежала большая трудная жизнь, жизнь человека, с детства вынужденного пробивать дорогу грудью и кулаками, привыкшего бороться за каждый свой шаг и научившегося не сгибаться при самых тяжелых обстоятельствах.

Он знал жизнь с оборотной стороны. Юношей, без копейки денег, без всякой специальности, Билль бежал из застеночной России за границу. Он плавал юнгой и кочегаром на океанских пароходах, совершавших рейсы вокруг земного шара; таскал на себе ящики и тюки в портах Европы, Америки, Африки и Австралии, был поденщиком, выполнявшим черную работу в крупных американских городах. Он подметал полы в универмагах Нью-Йорка, висел на окнах небоскребов, промывая стекла, работал на заводах, откуда его часто прогоняли за непокорный нрав. В поисках заработка он исходил пешком дороги Америки, за гроши нанимаясь к фермерам на время полевых работ.

В стране наиболее развитой капиталистической эксплоатации с классической потогонной системой Билль вел жизнь бездомного и бесправного пария.

Лакеи выбрасывали его из ресторана, когда он отказывался платить за тухлый бифштекс. Агенты-вербовщики обманывали его. Желтые профсоюзы толкали в лапы жадных хозяйчиков. Уличные ораторы всех мастей, от Армии спасения до социалистов эсдекского толка рекомендовали ему смирение.

Но Билль не сдавался. Он открыто выражал свое недовольство, организовывал кустарные стачки, на брань отвечал бранью, на удар ударом. Также с боем вместе с группой рабочих, в царское время

эмигрировавших в Америку, он прорвался через заградительные кордоны в Россию в 1917 г.

Эта прямолинейность, постоянная готовность вступить в драку, отстаивая свои права, красной нитью пройдут впоследствии в его драмах, насыщая их боевым темпераментом и страстностью.

Из своих дореволюционных скитаний Билль-Белоцерковский вынес ненависть к капиталистическому строю, ненависть, вошедшую в мускулы и в дыхание. Вместе с ней он вынес и ненависть к старой культуре, так хорошо помогающей врагу одурачивать и обманывать массы трудящихся. Эту культуру он плохо знал, вернее не знал совсем. Она олицетворялась для него дешевыми кино-картинами, бульварными романами, желтой прессой и уличными ораторами. Но такой в его представлении была вся культура прошлого.

У него надолго останется недоверие к носительнице этой культуры — к интеллигенции, недоверие, граничащее зачастую с махаевщиной. В его пьесах обычно интеллигенты, хотя бы и с партийным билетом, выводятся в непривлекательном виде, причем автор торопится как можно решительнее и быстрее расправиться с этими персонажами.

В «Шторме» он с чрезмерной поспешностью приговаривает заведующего наробразом Шуйского к расстрелу, очень невнятно обосновывая его вину. При этом драматург не забывает упомянуть, что губком привлекает председателя укома за расстрел Шуйского к партийной ответственности. И только решение городского партийного собрания (кстати вынесенное по инициативе Братишки) коллективно отвечать за действия председателя ликвидирует начавшееся следствие. В то горячее время, в обстановке гражданской войны, было нецелесообразно по такому поводу отвлекать внимание всей партийной организации города от непосредственных задач, стоявших перед ней. Но такой компромиссный исход не снимает с драматурга ответственности за расстрел Шуйского: автор явно сочувствует решительному поступку своего предукома.

В той же пьесе не посчастливилось и остальным персонажам из интеллигентов. Лектор-партиец охарактеризован как неумный болтун и меньшевик. Работник из центра, так же партиец, присланный на просвещенскую работу, представлен явным Хлестаковым. А пожилая учительница, недавно вступившая в партию, изображена мещанкой и подана автором в подчеркнуто сатирическом рисунке.

В «Луна слева» мишенью для насмешек драматурга опять-таки становится заведующий наробразом. Этот персонаж обрисован Билль-Белоцерковским как пошляк с мещанско-эпикурейской «философией», словоохотливый болтун, любящий выступать на диспутах по бытовым темам. Он в сущности очень далек от партии, неспособен к серьезному делу. Только комедийный ход интриги спасает его от суровых репрессий со стороны автора.

В «Жизнь зовет» Билль пытается найти другие краски в обрисовке представителя старой интеллигенции — проф. Савченко. Но он не чувствует к нему симпатии. Через силу он заставляет себя дать

благоприятный облик этому персонажу. В голосе драматурга прорываются ноты насмешки над этим персонажем.

Профессор Савченко в изображении Билля преисполнен самых лучших чувств. Он любит своего друга Чадова, он искренно предан советской власти. Но сколько близорукости, тупости и консервативности приносит с собой на сцену благонамеренный и аккуратный человек. Он отвергает смелые проекты своего друга без сколько-нибудь развернутой аргументации. С самого начала он относится к ним как к детскому лепету, не стоящему внимания и серьезного обсуждения, а Чадова рассматривает, как наивного чудака и беспочвенного фантазера. Все поведение Савченко по отношению к своему другу и его научному проекту дискредитирует этот персонаж до конца в глазах зрителя.

Правда, в том же «Шторме» в противовес расстрелянному Шуйскому и остальным осмеянным и разоблаченным «интеллигентам» Билль выводит старого большевика из интеллигентов Раевича—кристально-чистого человека и стойкого революционера. Но Билль не может скрыть своего удивления перед таким странным совмещением. Устами Братишки драматург не раз недоуменно констатирует, что хотя Раевич и интеллигент, но в то же время настоящий большевик.

И даже в этом благоприятном случае драматург уготовил своему персонажу в сущности ту же судьбу, что и Шуйскому, хотя и иначе мотивированную. Раевич сходит с ума и его убивает из винтовки рабочий для того, чтобы сумасшедший старик не внес паники в ряды отряда, дерущегося на улицах города с белыми. Мотивировка как будто приемлемая, но придуманная явно наспех. Что-то заставляет автора под любым предлогом освободить революцию даже от такого положительного персонажа как Раевич, от этого энтузиаста, глубоко преданного делу рабочего класса, совмещающего в себе лучшие традиции революционной пролетарской интеллигенции. Нужно сказать, что образ Раевича написан драматургом с большой любовью. В нем есть жизненная простота, эмоциональная наполненность и вместе с тем сложность подлинного художественного образа.

Но в поголовной ликвидации — физической и моральной — всех персонажей, которых Билль отмечает в списке действующих лиц как интеллигентов, чувствуется какая-то «маниакальная» навязчивость и закономерность, по всей вероятности неосознаваемые самим драматургом.

Еще в 1924 году, когда Билль уже работал как профессиональный драматург и его вещи ставились в крупных московских театрах, он презирал Шиллера и Шекспира, причем презирал их не только с каких-то принципиальных высот, но очень интимно, со всей конкретностью выводов, которая присуща человеку, в продолжение своей сознательной жизни ежечасно дерущемуся за кусок хлеба и за человеческое достоинство. Презирая, он не читал ни Шекспира, ни Шиллера, ни вообще старых книг, враждебными рядами стоявших на полках библиотек. Все это в его представлении было отравлено ложью,

угодничеством, продажностью. В авторе «Марии Стюарт», которую в то время хотел ставить Малый театр параллельно с его пьесой, Билль видел вполне конкретного врага, наемника буржуазии, которого нужно было преследовать и уничтожать.

Этот нигилизм, огульное отрицание старой культуры, без достаточного ее знания и изучения, в дальнейшем с трудом преодолевался драматургом. Необходимая учеба далась ему тяжело. Подобно своему персонажу из «Жизнь зовет» — партийцу Никитину — он оказался растерянным перед той массой книг и знаний, которую ему предстояло одолеть. На его произведениях, вплоть до самых последних, лежит печать явной недоделанности, кустарного изобретательства.

Пьесы Билль-Белоцерковского очень неровны. Они сильнее по замыслу, чем по выполнению.

Но та же ненависть к буржуазной культуре помогла ему в первые годы сыграть новаторскую роль в идейной и технической перестройке старого театра. Она придала ему смелость в преодолении старых традиций, чрезвычайно мешавших молодому советскому драматургу сказать свое слово в ясной и неприкрытой форме. Эти свойства дали возможность Билль-Белоцерковскому вынести на театральную сцену, еще заваленную тогда старым хламом, свою тему, страстную тему человека нового класса, в тяжелых боях завоевавшего право во весь голос говорить о себе, о своей борьбе за устройство нового мира.

Этот голос зазвучал в пьесах Билль-Белоцерковского громко и настойчиво. В нем слышались резкие угловатые ноты, он срывался иногда в крик, в рубленую грубоватую речь. Недаром почти все пьесы Билль-Белоцерковского с трудом находили дорогу на сцену. В них было много варварского для старых профессиональных театров. Самая форма, в которую укладывалась взволнованная, иногда сбивчивая речь, казалась несценичной, не поддающейся театральному воплощению. Она требовала от театра иного подхода, иных приемов. Но очень скоро практика показала, что путь, в значительной мере найденный Билль-Белоцерковским, подсказан самой жизнью, новым материалом, новым идейным содержанием, принесенным на сцену пролетарской революцией.

2

В драматургии труднее, чем в какой-либо другой области литературы, заговорить своим голосом, найти свою личную, особую тему.

Драматург, оставаясь в рамках реалистического искусства, лишен возможности непосредственно высказывать свои мысли и чувства, как это делает прозаик или поэт. Он разговаривает с аудиторией через своих персонажей, живущих самостоятельной жизнью, действующих в силу особого, присущего им характера и сложившихся обстоятельств. При этом чем меньше видна зависимость действующих лиц драмы от самого автора, тем самостоятельнее они в своих поступках, тем сильнее и убедительнее звучит пьеса: сама жизнь, кажется, говорит со сцены в зрительный зал.

В тех случаях, когда персонажи драмы черезчур обнаженно действуют по указке драматурга, они теряют свою жизненность, превращаются в схематические значки. В этом случае драматург покупает право говорить своим голосом дорогой ценой. Он превращает живых людей в откровенные создания своей фантазии, в тезисы для доказательства своей мысли.

Именно таким путем шли немецкие экспрессионисты, усиленно разрабатывавшие жанр лирической драмы. Следы такого стиля мы находим иногда и у современных нам советских драматургов.

Большинство пьес М. Кулиша построено по этому принципу. Такая пьеса делится на две части: с одной стороны монолог самого автора, в котором драматург непосредственно, иногда даже прямо от своего лица («Я» в «Патетической сонате») рассказывает о своих мыслях и переживания, и с другой стороны — серия разорванных сцен — видений, играющих роль иллюстраций к монологу.

Такое же назначение в пьесах Вишневского имеет «ведущий» — сам автор, разговаривающий со зрителем без посредства сценического образа и выходящий на авансцену как рассказчик и комментатор событий. Только в «Оптимистической трагедии» — в ее последнем варианте — Вишневский почти окончательно распростился с этим приемом.

Монологический стиль, сохраняя индивидуальный голос автора в то же время ослабляет как раз самые сильные стороны драматической формы. Он лишает драму большой доли действенности, обнажает навязчивую тенденциозность автора и отнимает у зрителя возможность самому делать выводы из того, что показывается ему на сцене.

С другой стороны, драматурга подстерегает и другая опасность. Нередко реалистические образы, созданные драматургом, вырываются из-под его власти и начинают жить отдельно от его замысла. Они подминают под себя мысль автора и превращаются в бытовые фигуры, не раскрывающие большой, глубокой темы.

Очень часто в такое положение попадает Б. Ромашов со своими бытовыми драмами, в которых материал оказывается сильнее темы. Особенно это чувствуется в «Бойцах», где автор ограничился показом быта Красной армии и отдельных образов красных командиров, не сумев подчинить весь этот материал самостоятельному художественному замыслу.

То же самое, хотя и в меньшей степени, характерно для творчества В. Киршона.

Неравную борьбу художественного замысла и образов, созданных драматургом, интересно проследить на «Страхе» Афиногенова. В этой пьесе значительная и глубокая тема страха, выходящая за пределы темы-тезиса, формулируется отчетливо в самом начале действия. Но постепенно, по мере развертывания образов драмы — особенно образа Бородина — она начинает отходить на второй план и к финалу от первоначального замысла драматурга остаются только разрозненные клочки.

Вызванный на театральные подмостки самим драматургом Бородин очень скоро высвобождается из-под его опеки. Он легко отказывается от философского багажа, которым снабдил его автор, и находит свое место в быту как недалекий, мало грамотный в политическом отношении интеллигент средней руки.

В пьесах этого рода индивидуальность художника, его своеобразный взгляд на мир уступают место отображательским образам, верным натуре, но не связывающимся между собой в стройное, наполненное мыслью целое. Драматург может соединить их темой-тезисом, обнаженной постановкой той или иной публицистической темы, как это делают Ромашов, Киршон и Афиногенов в «Страхе». Но это соединение будет механическим, еще не создающим целостной художественной ткани драматического произведения.

В нашей драматургии приходится часто встречаться либо с драмами-монологами, построенными по принципу лирических, декламационных стихотворений, с образами-иллюстрациями, лишенными реалистической плотности, с драмами, где автор высказывается непосредственно, как лирик, — либо с пьесами реалистическими, но не раскрывающими индивидуального лица автора, его своеобразного мироощущения, с пьесами отображательского типа, различающимися друг от друга только по захваченному в них бытовому материалу и по большей или меньшей политической актуальности этого материала.

Пьесы такого типа на практике встречаются всего чаще. Потому что нет ничего более легкого, владея пером, некоторой наблюдательностью и прилежанием, скомпановать материал для спектакля на любое задание, по любому тезису.

Драматургов, имеющих оригинальное лицо, свою тему, вкладывающих в произведения выношенную мысль, свой жизненный опыт и настоящую страстность художника, — очень мало. К их числу принадлежит Билль-Белоцерковский.

Для него пьеса не является только средством доказательства того или иного политического тезиса, предлогом для показа энного количества бытовых фигур.

В своих произведениях он развертывает индивидуально присущую ему тему в реалистических образах. Он вкладывает в них живой материал своего жизненного опыта, органически продуманного им и прочувствованного. Не является пьеса у Билля и простым рупором для собственного монолога автора.

Недостаток Билля, как драматурга, заключается в том, что этот личный опыт пока еще мало расширен культурным опытом класса и человечества. Билль-Белоцерковский умеет художественно убедительно оформить только то, что он сам физически видел, пережил, так сказать, ощупывал руками. Создать образ заново из отдельных черточек и деталей, разбросанных среди целого ряда людей, пока еще редко удается драматургу. Трудно ему еще и использовать органически мысль и идею, пришедшую к нему извне, из книг и непроверенную на его личном жизненном опыте. Как мы увидим дальше,

эти свойства определяют в значительной мере своеобразные трудности творческого пути Билля.

В первые годы революции в одном из клубов Билль увидел плакат с надписью: «Бытие определяет сознание». Эти слова глубоко поразили его и, как он рассказывает, с ослепляющей ясностью раскрыли перед ним всю картину мира. Эта классическая формула выразила и оформила его собственный опыт, его долголетнюю, полную борьбы и лишений жизнь. И эта жизнь, такая пестрая, как будто складывавшаяся от случая к случаю, предстала перед ним как вытянутая в стрелу, как организованнсе целое, как осмысленная и оправданная биография.

Не случайно, что именно в этот период Билль-Белоцерковский осознал себя как драматурга, открыл свою биографию, как материал для творчества. Именно к тем годам (1919—1920) относятся его первые драматургические опыты — маленькие пьесы-этюды: «Этапы», «Бифштекс с кровью». В них он пытается впервые оформить в художественной речи отдельные эпизоды своей прошлой жизни.

Автобиографичными по преимуществу останутся и все последующие произведения Билль-Белоцерковского, за исключением «Голоса недр», кстати наименее удачной из его пьес. В этой автобиографичности его драм сила Билль-Белоцерковского как художника. Отсюда идут та искренность и взволнованность, которые придают его пьесам подлинность живых человеческих документов. Но здесь же вскрывается и слабое место его творчества — ограниченность материала, преодолеваемая драматургом с большим трудом. Только в последней пьесе Билль-Белоцерковского «Жизнь зовет» намечается выход к более широким обобщениям, выходящим за пределы узко понятой автобиографии.

По пьесам Билля можно проследить судьбу автора, прочесть мысли и настроения, которые владели им в тот или иной момент его жизни, узнать, где он был и с какими людьми встречался.

Об американском периоде своей жизни он расскажет в первых пьесах («Эхо», «Лево руля»), неровных и неуклюжих, написанных с торопливой страстностью, похожих на разрозненные куски дневника. Он вспомнит в них и побои боцмана, и каторжную одуряющую работу под тропиками, и случай в ресторане, и издевательское ощупывание мускулов на ногах и руках в конторе по найму, и тяжелую руку полисмена, вооруженную резиновой дубинкой, и многое другое, что он видел и пережил во время своих скитаний.

В «Шторме» он вспомнит свою работу в Симбирске, в годы гражданской войны, когда он в качестве одного из руководителей симбирской организации боролся с вошью и с контрреволюцией. В «Штиле» он расскажет о своих сомнениях в первые годы нэпа. В «Луна слева» Билль снова вспомнит время гражданской войны и воспроизведет на сцене эпизод своей собственной биографии. Из этой пьесы мы узнаем, какую странную теорию исповедывал будущий драматург и при каких обстоятельствах эта теория потерпела поражение. Поездка за границу в 1927 году дала материал для пье-

сы «Запад нервничает». Мы увидим в ней людей, встречавшихся на его дороге, узнаем, что чувствовал драматург, находясь в стане врагов революции. «Жизнь зовет» — тоже живой кусок биографии Билль-Белоцерковского, но уже использованный несколько сложнее, чем в предыдущих пьесах.

Билль очень мало выдумывает в своих пьесах-дневниках. Он не сочиняет драм на заданные темы, как это часто делает большинство наших драматургов. «Голос недр» — единственное его произведение, в котором Билль-Белоцерковский пошел по пути механического использования наблюденного материала, и где тезис заменил собой выношенную тему.

Билль говорит о себе бесхитростным грубоватым языком. И если его пьесы интересны и значительны, то главным образом потому, что интересна и значительна его жизнь, только потому, что мысли, которые он вкладывает в них, выстраданы и завоеваны им в жизненных схватках и что биография его является частью биографии его класса, пришедшего через упорную героическую борьбу от бесправного рабского существования к созданию своего государства, к перестройке человеческого общества на социалистических началах.

Искренность, стремление вынести на сцену новый материал в его свежести и своеобразии, незатемненным условной театральной стилизацией, сделали то, что этот новичок в искусстве, очень слабо знакомый со сценой, оказался в рядах первых строителей пролетарского театра.

3

У нас очень много пьес, которые могут быть названы анонимными. Имя их автора не определяет ни их художественного стиля, ни своеобразия в постановке темы. Эти пьесы зачастую играют полезную роль в репертуаре советского театра, они популяризируют важный и актуальный политический лозунг, знакомят зрителя с малоизвестным бытовым материалом, пользуясь методом наглядных сценических иллюстраций. Это — иллюстративные пьесы, драмы «к случаю». Они могут очень правильно излагать и доказывать тот или иной политический тезис, они могут быть очень гладкими по выполнению, иногда даже щегольнуть формальной изощренностью и хорошим знанием сцены. Но они остаются временными произведениями, неглубокими и бесстрастными. Познавательная их ценность ничтожна.

Драмы Билль-Белоцерковского несвободны от многих недостатков. Меньше всего они могут быть названы гладкими. Далеко не всегда драматург правильно разрешает в них тему. Не безупречны они по драматической форме и по языку.

Но они приковывают к себе внимание не только свежестью и новизной материала, не только искренностью автора. В них есть что-то большее, чем простая организация для сцены определенного количества наблюдений и впечатлений внимательного драматурга. Знакомясь с его пьесами, замечаешь, что автор пытается решить в них

какой-то очень важный для него вопрос. Он не решает его ни в первой, ни во второй, ни в третьей пьесе, но упорно возвращается к нему, пытаясь найти новый подход, меняя манеру и художественные приемы.

У Билль-Белоцерковского из пьесы в пьесу переходит один персонаж, судьба которого в событиях и в движении революции близко занимает драматурга. С прямолинейной натурой, преданный делу рабочего класса, этот герой, принимающий различные обличия, развертывает тему прямого революционного действия, тему лобовой атаки на врага.

Как сложившийся образ такой герой впервые появляется у Билль-Белоцерковского в «Шторме». С тех пор этот несгибающийся беспокойный человек, бьющий врага в лоб с ожесточенной и зачастую слепой яростью, становится неразлучным спутником драматурга.

Его стихией, эпохой, в которой развернулись его силы, были годы гражданской войны. В образе Братишки этот герой был одной из центральных фигур того времени. Неподкупный солдат революции, он стоял на ее передовых позициях, шел на трудные боевые участки, безоговорочно выполнял опасные поручения. В ту пору он не знал колебаний и сомнений. Для него было все ясно. Врага нужно было бить и физически уничтожать. С ним можно было разговаривать только наганом. И узнать его было легко: по одежде, по глазам, по походке, по манере держаться. Чутьем и распознавал Братишка врагов революции.

В те боевые годы Братишка был олицетворением революционного долга, хранителем суровой аскетической морали борющегося класса. Он знал, что человек, устроивший у себя на дому вечеринку с танцами в то время, когда рядом умирали его товарищи от тифа, не может быть революционером и партийцем. Он знал, что получение лишнего фунта муки — поступок контрреволюционера и виновному в нем нет пощады.

Отличительная черта характера Братишки — мгновенная и непосредственная реализация в действие сложившейся мысли или убеждения. Это — натура действенная по преимуществу, не знающая размышлений и стратегии, идущая в жизни по прямым, слишком прямым путям. Для него характерен тот наивный максимализм, который не допускает отсрочки в осуществлении желаемого. Он все хочет брать с бою. Борьба за социализм для него — это схватка с врагом в рукопашную. И результаты этой схватки должны быть ясны немедленно.

Братишка мыслит очень конкретно и элементарно. Всякая сложная ситуация для него подозрительна. Он стремится упростить ее и разрешить тут же на месте в ту или иную сторону, методами прямого действия. Обходный путь для него — явная ошибка, какими бы соображениями он не вызывался и не обосновывался.

Этот герой Билль-Белоцерковского глубоко принципиален и честен. В его отношения с людьми не примешивается ничего личного. Он существует только для революции, дышит ее дыханием, беспо-

коится ее судьбой. Он ненавидит святой ненавистью буржуазный строй и все, что с ним связано. Но эта ненависть проявляется в нем взрывами. Неподкрепленная умением отвлеченно мыслить, строить теоретические обобщения, она ослепляет его и лишает правильной перспективы, перерастая временами в зоологическую ненависть.

Отсюда — глубоко драматичный путь Братишки на протяжении 16 лет революции, который мы можем проследить по пьесам Билль-Белоцерковского. В годы гражданской войны («Шторм») мы встречаем этого героя в состоянии внутренней устойчивости и уверенности, полного энергии и решимости, находящегося в движении, с собранной волей и с напряженными мускулами. Но на повороте к новой экономической политике, с гораздо более сложной и запутанной расстановкой классовых сил («Штиль») внутренняя устойчивость Братишки рушится. Перед нами растерянный, озлобленный человек, со сжатыми кулаками присутствующий при «гибели» революции. Ведь рядом с ним по городским улицам идут люди в дорогих шубах и с драгоценными перстнями на пухлых пальцах, те люди, которых он ненавидел всю свою жизнь и с которыми он как будто навсегда расчитался в 1919 г.

В этой обстановке герой Билль-Белоцерковского теряет равновесие. Уже не чутьем, просто глазами и руками осязает он вокруг себя врагов революции. Он бросается на них с желанием уничтожить их, стереть с лица земли. Он врывается в квартиры, пускает в ход палку и даже револьвер. Но эти методы уже не годятся в новых условиях. И вместо того, чтобы помогать революции, Братишка делает объективно-вредное дело и по праву подвергается партийным взысканиям за буйство, недисциплинированность и за нарушение революционной законности. Словно в клетке, прыгает на деревянной ноге этот озлобленный человек, переставший понимать обстановку и лишенный возможности действовать по своему. Он ударяется лбом о стены и бьется в эпилептическом припадке.

В таких тонах рисует Билль-Белоцерковский судьбу Братишки в первый период нэпа. Конечно, драматург разбирается лучше в действительности, чем его герой. Истерии и отчаянию Братишки он противопоставляет политическую мудрость партийца Красильникова — председателя ГубКК — и его жены. Эти персонажи отдают себе отчет в трудностях новой обстановки. Они знают об опасностях, подстерегающих революцию в буднях нэпа. Но они умеют вести борьбу с этими трудностями и опасностями, борьбу внимательную и кропотливую, отвоевывая день за днем по маленькому участку от наседающего врага.

Все это драматург видит и понимает. Но, конечно же, его симпатии на стороне Братишки, и, конечно, вместе с ним он впадает временами в отчаяние. Красильников и его жена представляются ему маленьким островком среди разбушевавшейся нэповской стихии. Всюду измена. Вчерашний боевой товарищ сегодня становится идеологом кулачества. Советский хозяйственный трест оказывается в руках перерожденцев и спекулянтов. Всюду проникает разлагающий

яд рвачества, наживы, устройства личного благополучия. И, в сущности, может быть действительно будет правильнее взять в руки сучковатый костыль, а еще лучше револьвер и ликвидировать начисто весь этот сор, всю эту нечисть, забравшуюся в советский дом.

Поэтому чета Красильниковых у драматурга вышла бледной, мало выразительной. И муж и жена говорят вполне правильные слова и поступают так, как должны поступать коммунисты, прекрасно понимающие смысл и цели нэпа. Но куда ярче их по драматизму переживаний и темпераменту фигура беспокойного, мятущегося матроса. В контексте пьесы этот образ все же остается олицетворением совести революции. Он бьет тревогу, будит уснувших, заставляет вспомнить врагов революции о 19-ом годе, когда им в глаза смотрело дуло нагана. Братишка поднимает бунт против «будней» революции, во имя резкой непримиримой борьбы со всеми видами буржуазной практики, буржуазного быта.

Ту же тему развертывает драматург и в «Запад нервничает». Советский хозяйственник, поехавший в отпуск за границу, не может вынести спокойно соприкосновения с буржуазным миром. Он хочет произвести немедленную революцию на Западе. В первый же день своего заграничного путешествия, в купе международного вагона, он чуть не избивает польского офицера, участника советско-польской войны. Попав в эмигрантское кафе, он едва удерживается, чтобы не вступить в драку с белой шпаной, сидящей за столиками или бегающей по ресторану с салфеткой подмышкой. Уже уходя, он грозит всему этому сборищу громогласным напоминанием о ГПУ. В санатории, играя в мяч с социал-демократом и ведя с ним разговор на политические темы, в ответ на возмутившую его реплику неприятного собеседника он кидает ему мяч в голову. Каждая встреча с представителями буржуазного мира вызывает в нем резкий протест, непременно находящий непосредственное внешнее выражение. Опять Братишка, неловко спрятавшийся под командировочным удостоверением хозяйственника, выступает в роли бунтовщика, пытающегося зажечь чересчур успокоенный, по его мнению, и сонный мир. И когда перед окнами санатория, в котором он отдыхает, проходит рабочая демонстрация с криками «Рот фронт», он едва не становится во главе ее, чтобы сразу же здесь зажечь мировой пожар.

Боевая действенная натура, вызывающая к себе симпатии со стороны зрителя. Какая преданность революции, какая готовность к немедленному боевому действию в защиту ее интересов. Правда, в поведении его как будто много перегибов и смешной наивности. Но, если дать ему широкое поле деятельности, если вывести его из связанного состояния, каким превосходным бойцом будет этот беспокойный человек.

Именно такой эпохой оказались годы развернутого наступления социализма, годы первой и второй пятилетки. В этот период мы и находим Братишку в образе партийца Никитина в последней пьесе Билль-Белоцерковского «Жизнь зовет». Но вместо активного бойца мы встречаем усталого, сломленного человека, неспособного к борь-

бе и к работе. В горячей строительной обстановке, среди настоящих боев за социализм, идущих по всей стране, Никитин стоит с опущенными руками, с чувством своего бессилия и непригодности. Он опять вспоминает о гражданской войне, о «золотом веке» своей биографии, о рукопашных схватках с белыми, о конных атаках, в которых он летел на взмыленной лошади с саблей наголо.

Но если раньше Братишка оправдывал свой беспокойный нрав, свое недовольство причинами, лежащими вне его: буднями нэпа или, как ему казалось, задержкой в развитии мировой революции, то теперь таких оправданий у него нет. Жизнь обогнала самую его смелую фантазию. В несколько лет партия, рабочий класс, после периода длительной, упорной подготовки, очистили советский дом от той нечисти, которая так беспокоила неугомонного человека на деревянной ноге. На месте нэповской России выросла Россия социалистическая. И по иронии судьбы именно в этой социалистической стране не находит себе места тот человек, который со всей страстью, со всей напряженностью мускулов как будто боролся за нее и призывал ее приход.

В то время, как класс и вся страна вели борьбу со стиснутыми зубами, учась, обогащая себя знанием и опытом, подымаясь на более высокую ступень культуры, Братишка стоял в воинственной позе, размахивал руками, кричал об опасностях и «болел» за революцию. К новому этапу социалистического строительства он пришел без знаний, без специальности, таким же бесхитростным воякой, каким он был в годы гражданской войны, с теми же методами и навыками в работе.

В «Жизнь зовет» Никитин ощущает себя ненужным человеком. Быть одним из командиров второй пятилетки он не может. Для этого ему не хватает нужных знаний.

Никитин хватается за учебу. Но так же, как в первые годы нэпа, он хотел немедленного перехода в социализм, как за границей он пытался зажечь мировую революцию из окон своего санатория, так и в учебе он хочет одолеть в несколько месяцев то, на что нужны годы. От такой «ударной» работы Никитин заболевает и доктора предписывают ему оставить учебу на год.

Братишка Билль-Белоцерковского уходит на строительство. Но этот уход — скорее бегство, чем результат осознанного решения. Он исчезает со сцены опустошенным, оставляя жене паническое, бессвязное письмо.

Таким образом драма Братишки, так долго беспокоившая Билль-Белоцерковского, оказалась драмой человека, отставшего от поступательного движения революции, идущего в обозе и способного только жаловаться на свою несчастливую судьбу. За метаниями и жалобами Братишки открылась судьба «лишнего человека», неудачника, напрасно ищущего для себя прочного места в сегодняшней жизни.

Жизнь давно вырвалась из его рук. Она идет за окнами его новой квартиры, гремя медью оркестров, сверкая великолепными кра-

сками, горячая, стремительная, насыщенная грандиозными делами и веселая жизнь. Она отнюдь не равнодушна к судьбе своего давнего спутника, в свое время, на боевых фронтах много сделавшего для ее торжествующей поступи. Она зовет его за собой и в лице своих лучших строителей окружает его любовью и вниманием. Но пока что ей не удается поднять на ноги этого сломленного, потерявшего веру в себя человека.

Оказывается, можно любить революцию всей силой своей страсти, можно быть готовым отдать за нее свою жизнь и в то же время в какой-то момент ощутить себя ненужным и лишним. Победивший класс требует от своих солдат не только жертв, но хочет, чтобы они росли вместе с ним, развивали все свои возможности, обогащали себя знаниями и культурой, работали над собой. В этом заключается не только право, которое дала революция новому человеку, но и его обязанность, как строителя самого полноценного общества в истории человечества. Тому, кто этого не поймет, грозит опасность отстать от идущих рядов и с трудом карабкаться за ними, не поспевая, задыхаясь и спотыкаясь.

Драма, которую переживает Братишка Билль-Белоцерковского, прячущийся в его пьесах под различными именами, возможна в нашу эпоху. Конечно, люди с подобной судьбой встречаются в нашей жизни.

Но как правило, подобные психологические конфликты не имеют того затяжного и рокового характера, который свойственен герою Билль-Белоцерковского. При всей своей целеустремленности и непримиримости революция внимательна к своим спутникам. Коллектив ее строителей умеет поддерживать отстающих, умеет оказывать им помощь, ставить на правильный путь. Ведь и Братишка пользуется вниманием со стороны окружающих его товарищей.

Не говоря о жене Никитина, выполняющей роль сиделки у своего мужа, с этим разочарованным, растерянным человеком возятся все окружающие его люди. Старый товарищ Каширин на протяжении всей пьесы уговаривает своего друга взяться за ум и, аргументируя собственным опытом и примером, стремится заставить его выйти из состояния гипнотической неподвижности. Чадов пытается передать ему свой энтузиазм, свои знания, силу своей мысли. Все они относятся к Никитину с нежностью и любовью. Они хотят сохранить его для революции. Но их усилия оказываются напрасными. Никитин начинает пить водку и буйствовать.

И здесь мы обнаруживаем неожиданную черту в характере этого противника всех и всяческих проявлений буржуазной идеологии и практики, черту, определяющую его драматичную судьбу в революции. Герой Билль-Белоцерковского, при всей его революционности, при всей чистоте его принципов, оказывается отмеченным неизгладимым пятном индивидуализма.

Братишка, во всех стадиях его биографии, рассказанной драматургом, проходит одинокой и замкнутой фигурой. По существу он верит только себе, своему чутью. Он считает себя совестью революции.

Ему кажется, что в оценке тех или иных явлений он может положиться только на себя. Если вглядеться пристальнее в его мысли и чувства, то окажется, что он не доверяет ни Красильниковым, ни своей жене, ни старому товарищу Каширину, ни даже 60-летнему энтузиасту Чадову, с которым у него очень много общего в характере. Не то чтобы он подозревал их в измене и в предательстве. Он не доверяет зоркости их взгляда. Ему кажется, что они не замечают чего-то самого главного, что происходит сейчас в жизни и что может неблагоприятно отразиться на судьбе революции.

Отсюда эта торопливость и суетливость, присущие Братишке, его неспособность заняться собой, своим внутренним хозяйством. Он словно стоит на бессменной страже, недоверчивый, ощетинившийся, тревожными глазами всматриваясь в лица проходящих людей.

Этот своеобразный индивидуализм и составляет настоящую драму традиционного героя Билль-Белоцерковского и, может быть, его трагедию. Непомерная гордость и самолюбие индивидуалиста тяжестью ложатся на плечи этого сомневающегося человека. Он взвалил на себя единоличную ответственность за революцию. По собственному почину он принял на себя роль ее единственной «няньки». От этой гордости идет у него и нежелание в качестве чернорабочего таскать кирпичи для строящегося здания. Он хочет быть только на командных постах строительства.

Откуда эта болезнь старого догнивающего мира у потомственного пролетария, прошедшего суровую и долгую школу классовой борьбы?

Возможно, что она пришла к Братишке во время его дореволюционных скитаний по свету вместе со своим будущим создателем. Потому что есть основания предполагать, что Братишка был спутником Билль-Белоцерковского еще до революции, что он вместе с ним шагал по дорогам Америки в поисках заработка, вместе с ним вел жизнь поденщика в городах Нового Света.

Жизнь бездомного бродяги в этой классической стране капитализма очень часто оставляет и в психологии пролетария отравленное клеймо индивидуализма. В рабочем движении этой страны еще сильны тенденции анархизма. Романтика одиночества, единоличной борьбы, романтика индивидуального подвига проникает зачастую в сознание пролетария. Бродяга Джек Лондон живет иногда даже в тех представителях рабочего класса, которые поняли свои классовые задачи.

Нужно думать, что именно от этого прошлого идет у Братишки его индивидуализм, своеобразно преломленный в практике пролетарской революции. Старый мир не так просто выпускает из рук своих вчерашних рабов. Он оставляет в их психологии тяжелые зарубки, запрятанные зачастую очень глубоко и дающие о себе знать неожиданными взрывами, сложными драмами, кончающимися иногда катастрофой.

Но неужели шестнадцати лет революции оказалось мало драматургу для того, чтобы целиком отвоевать от старого мира бесхитро-

П. П. Кончаловский. Советское искусство. Японский актер. Кавараcаки на репетиции.

стную и страстную душу Братишки, полную преданности и любви к делу рабочего класса?

Очень соблазнительно поставить знак равенства между автором «Шторма» и его излюбленным героем. Автобиографический момент в творчестве Билль-Белоцерковского очень силен, и несомненно пристрастие драматурга к своему неизменному спутнику.

Но мы ошибемся, если чересчур прямолинейно пойдем по этому пути. Автор «Шторма» умнее и глубже своего героя. Он видит жизнь шире, спокойнее и серьезнее, чем его неугомонный товарищ. Автор не солидаризируется с Братишкой в его пессимистических выводах. Только в одной пьесе («Штиль») голос драматурга дрогнул и в нем явственно послышались ноты усталости и разочарования. Несмотря на благополучный конец, несмотря на ликвидацию шайки перерожденцев и спекулянтов органами пролетарской диктатуры, в пьесе остались следы преувеличенного отношения к трудностям нэпа. Но в остальных драмах общая концепция драматурга перерастает тему Братишки.

Билль-Белоцерковскому близок и героический председатель укома («Штэрм»), твердо знающий цели и задачи революции, умеющий организовать массу, чувствующий прочную связь с коллективом. Близок драматургу и Красильников, умелый руководитель партийной организации в нэповской стихии, и особенно Чадов — этот мудрый старик, до конца своих дней сохраняющий кипучую жизнерадостность и веру в освобождающую силу человеческой мысли.

Билль-Белоцерковский захватывает в своих пьесах пестрый и разнохарактерный человеческий материал, причем взвешивает и оценивает его не только с позиции недоверчивого подозрительного матроса. Его пьесы — не монологи одного персонажа. В них всегда дается драматическая борьба, разыгрывающаяся не только между классовыми лагерями, но и среди лиц, исповедующих одни и те же политические убеждения.

Но, конечно, не случайно Билль-Белоцерковский до последнего времени не может расстаться с Братишкой. Этот персонаж не определяет целиком драматурга, но что он живет в нем и составляет добрую половину автора это — несомненно.

Если допустить некоторое упрощение, то мы можем рассматривать драмы Билль-Белоцерковского, как диалог, как спор драматурга с самим собой. В этом диалоге принимают участие, с одной стороны, бывший бродяга, бунтарь, с большой долей стихийного индивидуализма в своей психике, единоличный спасатель революции, настороженный эмпирик, доверяющий только своему глазу, человек, носящий в своем сознании знаки прошлого рабского состояния, и, с другой стороны, человек нового мира, уверенный в победе своего класса, идущий в жизни осторожной и твердой поступью, отчетливо видящий цели революции, умеющий выжидать и отступать для того, чтобы вернее нанести последний удар врагу.

Этот спор, эта борьба были уже заложены в потенции в первой пьесе Билль-Белоцерковского, создавшей ему имя и положение од-

ного из ведущих пролетарских драматургов. Правда, в «Шторме» этот спор не выливается в открытый конфликт. Но уже здесь председатель укома играет роль «противовеса» Братишки. Он обуздывает его буйный темперамент и непосредственную мгновенную реакцию на то или иное событие. Интуитивному чутью, анархическим действиям матроса председатель укома противопоставляет организованную волю, умение анализировать обстановку и делать проверенные выводы.

В открытой форме эта борьба развертывается в последующих пьесах Билль-Белоцерковского. Драматург борется с началом анархической стихийности, живущей в нем самом, с остатками индивидуализма в своем сознании и в жизненной практике. В его пьесах всегда рядом с мятущимся человеком, раздираемым сомнениями и тревогой, недоверчивым и замкнутым в себе, идет спокойный спутник, стремящийся организовать внутренний мир своего друга, рассеять его опасения, заставить его трезво и отчетливо мыслить. Это — не казенный резонер-«уговаривающий», роль которого в драме заключается в формальном выпрямлении идеологического стержня произведения. Драматург развертывает аргументы этого спутника в стройную и убедительную систему доказательств. Между двумя персонажами идет непрекращающийся поединок, в котором обе стороны убеждают друг друга не только логикой мысли и своим жизненным опытом, но и страстностью высказываний.

Ожесточенная и упорная борьба, которую ведет Билль-Белоцерковский с Братишкой в самом себе, проходит с переменным успехом. Драматург всеми силами старается избавиться от своего героя. В «Штиле» он терпит от него серьезное поражение. В этой драме Братишка оказывается моральным победителем.

Тогда драматург прибегает к иным средствам для того, чтобы избавиться от преследующего его образа. Он переходит от драмы к комедийному жанру. В двух комедиях он пытается высмеять своего героя, найти в его поведении смешные стороны и тем самым свести его с героического пьедестала.

В «Луна слева» председатель уездной ЧК Ковалев действительно предстает перед зрителем в смешном виде. Этот стойкий большевик, здоровый молодой парень, как огня боится женщин и проповедует теорию воздержания от любви на время гражданской войны.

Странная аскетическая позиция Ковалева идет от той же гипертрофированной недоверчивости к людям, хотя бы они и стояли рядом с ним и делали одно общее дело. Ковалев боится предательства и измены. Он не хочет никого близко допустить к себе, опасаясь, чтоб от этого не пострадали интересы революции.

Эта своеобразно мотивированная позиция Иосифа Прекрасного в конце концов оказывается сломленной. Теория Ковалева терпит крах и сам стойкий председатель ЧК устраивает счастливую семейную жизнь со своей сотрудницей. С этих пор в пьесах Билль-Белоцерковского и появляется рядом с его героем жена, верная подруга, терпеливая спутница его беспокойной жизни, поверенный его сомнений и тревог.

Комедийный тон в «Луна слева» не случаен. Билль-Белоцерковский по своему умонастроению, по манере письма—не комедиограф. Ему больше всего удаются пьесы, в которых развертывается драматический конфликт сильного напряжения и звучит героический пафос жизненной борьбы. В смехе «Луна слева» слышатся искусственные ноты, чувствуется намеренное упрощение драматической ситуации. Но посредством смеха и этого упрощения драматург пытается избавиться от мучающей его темы, пытается принизить в своих собственных глазах своего неотвязчивого спутника.

«Запад нервничает» опять комедия. Ее главный персонаж Богданов — сейчас хозяйственник, а в прошлом, как и все герои Билль-Белоцерковского, участник гражданской войны — представлен драматургом опять-таки со смешной стороны. Здесь его путь в событиях комедии построен на несоответствии его поведения и окружающей обстановки. Будучи за границей, в сложных условиях классовой борьбы, он пытается действовать теми же методами, какими он действовал в эпоху гражданской войны. Отсюда возникают комедийные коллизии пьесы.

Но и в этой комедии улыбка драматурга кривится и выходит натянутой. Нет слов, слишком прямолинеен и наивен этот хозяйственник. Но в его непримиримом отношении к все еще существующему буржуазному строю гораздо более подлинного драматизма и горечи, чем комедийного смеха.

Происходит это потому, что сложности обстановки революционного движения в капиталистическом западе драматург как бы не замечает. Он не показывает, как нужно поступать в этой обстановке в действительных интересах революции. Поэтому несмотря на нелепое поведение, донкихотствующий Богданов вызывает в аудитории сочувствие, а не осуждение.

Тема Билль-Белоцерковского оказывается непреодоленной, несмотря на явное желание драматурга отшутиться от нее, снизить ее до уровня комедии и даже водевиля.

В одной из восьми пьес («Голос недр») Билль-Белоцерковский совсем покидает свою тему и ее носителя. Он опускается в шахты Донбасса, отыскивает там новых людей, всматривается внимательно в их лица и стремится дать на материале одного из участков социалистического строительства отображение тех процессов, которые шли в стране в годы первой пятилетки, не привнося в это отображение ничего от своей личной темы.

Но бегство от себя не дает разрешения проблемы. И голос драматурга тускнеет, теряет свой индивидуальный оттенок. «Голос недр» принадлежит к числу «анонимных» пьес. Она ничем не выделяется из массы трафаретных индустриальных пьес, которые одно время затопили сцены наших театров.

Только в последней пьесе Билль-Белоцерковского, носящей название «Жизнь зовет», намечается действительный выход из того сложного психологического конфликта, из того состояния мучительной

раздвоенности, которое до сих пор характеризовало творческий путь драматурга.

В этой пьесе Билль-Белоцерковский возвращается к своей прежней манере письма, к привычному для него жанру героической драмы. В «Жизнь зовет» поединок драматурга со своим спутником насыщен напряженным драматизмом. По событиям и по переживаниям основных персонажей эта пьеса как будто приближается к трагедии. Судьба действующих лиц — особенно Никитина — строится в ней на трудно разрешимых конфликтах. Кажется, только один шаг отделяет ее персонажей от катастрофы.

И в то же время, пожалуй, впервые для Билль-Белоцерковского «Жизнь зовет» с такой силой раскрывает тему оптимистического утверждения жизни. В драматурге новый человек, обращенный лицом к будущему, одерживает победу над индивидуалистом, запутавшимся в своих собственных переживаниях.

Впервые в драмах Билль-Белоцерковского фигура Братишки оказывается заслоненной, отодвинутой назад другим, более мощным и выразительным образом.

Центральное место в «Жизнь зовет» занимает образ старого большевика-ученого, энтузиаста Чадова. По силе и глубине это один из самых значительных образов большевика, созданных советской драматургией.

На Чадова драматургом перенесены многие черты характера Братишки: страстность бойца, непримиримость и прямота революционера, упорство в отстаивании сложившегося убеждения, огромная воля к действию и то беспокойство, то стремление к постоянному движению, которое является уделом активных жизнедеятельных натур. Это — беспокойство человека, для которого мир является не мертвой неподвижной данностью, но материалом, подлежащим изменению и улучшению. Для Чадова жить — значит строить мир, преобразовывать его, устраивать просторный и светлый дом для освобожденного человечества.

Но эти свойства у Братишки были отмечены началом стихийности, искажались индивидуалистическими тенденциями, заглушались слепотой малокультурного, полуграмотного человека. У Чадова они подчинены отчетливой, организованной мысли, заглядывающей в будущее, в завтрашний день человечества.

Эта неугомонная страстная мысль поставлена на службу рабочему классу. Она побеждает в Чадове старость и смерть. Живая, творческая мысль наполняет все существо этого болезненного 60-летнего старика. Она раскрывает перед ним фантастическое видение, которое завтра станет реальностью: цветущая плодоносная земля в крае вечной мерзлоты.

Фантазия Чадова опирается на научные данные. Это — не утопия беспочвенного энтузиаста, но деловой план ученого, большевика, страстного и трезвого строителя новой жизни.

Образ Чадова — не схема, не условный значок, как это часто бывает с положительными образами в наших драмах. Он выстрадан

драматургом, как своя жизненная тема, как последняя ставка в своем трудном психологическом конфликте, в борьбе за утверждение себя в новой жизни, которой отмечен его 10-летний путь в искусстве.

Наконец, к Биллю пришла гармония мысли и чувства, спокойствие знающего человека, которых он так добивался в своих пьесах-дневниках. Чадов — не одиночка, несущий на себе одном тяжесть ответственности за революцию, за судьбы рабочего класса. За ним чувствуется миллионное дыхание коллектива, свободный воздух, которым дышит страна победившего социализма.

«Жизнь зовет» — тоже автобиографическая пьеса. В ней драматург решает вопрос своей жизненной биографии. Но образ Чадова выходит за рамки автопортрета. Сохраняя индивидуальные черты характера, этот образ может быть впервые для Билля становится обобщающим образом.

Билль черезчур долго всматривался в самого себя. При всей значительности и серьезности его пьес чрезмерное преобладание автобиографического в них делало их несколько замкнутыми и ограниченными. Однообразие человеческого типажа сказывалось в его последних драмах как бесспорный недостаток. Драматург почти целиком вытягивал содержание центральных образов своих пьес из самого себя.

Образ Чадова пришел к Билль-Белоцерковскому со стороны. Он сложился у драматурга под влиянием последней его встречи с А. В. Луначарским на одном из писательских пленумов.

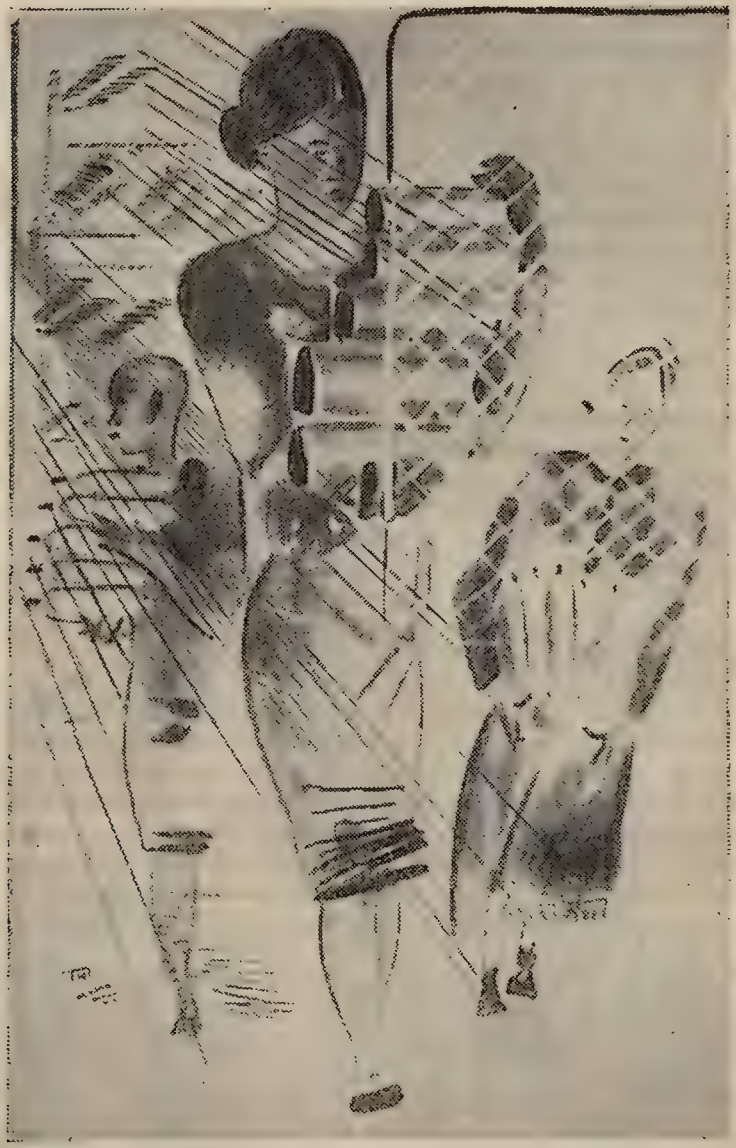
Смерть уже стояла за плечами этого полпреда советской культуры, по превосходному выражению Ромена Роллана. Неживая желтизна легла на его лоб и щеки. Стеклянный глаз превратил одну половину лица в неподвижную маску. Когда этот, наполовину парализованный человек появился на кафедре, у многих из присутствующих сжалось сердце: было очевидно, что жизнь его измерялась немногими месяцами.

Но уже через минуту с той же кафедры звучала живая речь человека, полного силы и молодой энергии. В продолжение трех часов перед внимательной аудиторией развертывалась эта речь, сверкая острыми мыслями, проникнутая верой в будущее.

Человеческая мысль побеждала немощь и отодвигала смерть. Неумирающая и торжествующая, она звала к борьбе, утверждала новую жизнь в полноте ее чувств и осознанной целеустремленности.

Это было выступление революционера, участника сегодняшних горячих схваток, до последнего дыхания не выпускающего оружия из слабеющих рук.

От этого образа шел Билль-Белоцерковский, как он сам признается, в сознании своего персонажа — шестидесятилетнего энтузиаста Чадова. Билль не скопировал с точностью этот образ. Он внес в характеристику Чадова много своего, использовал и черты многих крупных большевиков, с которыми сталкивался в жизни. Но от него он взял основные краски и решающую тему.



Ю. И. Пименов. Советское искусство. Текстильная фабрика

Для Билля знаменательна эта поздняя встреча с А. В. Луначарским в своем творчестве.

Долгое время он был одним из противников Луначарского, неоднократно полемизируя с ним и резко выступая против него. Едва ли эта позиция определялась несогласием драматурга с теоретическими высказываниями А. В. Луначарского, в которых были как известно ошибочные положения.

Можно с уверенностью сказать, что Билль в то время не читал его философских работ и его отношение к Луначарскому исходило у Билль-Белоцерковского от общего его недоверия к культуре и ее носителям, которое было характерно для драматурга в прошлом.

Конечно, Билль знал, что основоположники и вожатые его партии, под руководством которых он сражался за революцию, являлись в прошлом и в настоящем людьми высокой культуры, державшими в своих руках ключи ко всем богатствам, накопленным человеческой мыслью.

Но мне думается, что в глубине души Билль расценивал это обстоятельство очень своеобразно. В нем жило убеждение, что эти люди вобрали в себя культуру прошлого только для того, чтобы целиком ее отвергнуть. Наиболее сильные интеллектуально, наиболее выносливые и застрахованные от заражения, они проделали эту тяжелую и черную работу по ликвидации культурного наследства за весь рабочий класс в целом и в том числе за самого Билля. После этого культурная жизнь человечества должна начаться наново, на пустом расчищенном месте.

По его пьесам мы видим, что особой нелюбовью, помимо явных классовых врагов, пользовались у него заведующие наробразами и лектора-пропагандисты. Он расценивал их только как краснобаев, как людей, занимающихся подозрительным делом. Их профессиональная связь с культурой прошлого делала их в его глазах без всякого различия либералами буржуазного толка, способными в любой момент предать революцию. И особенно Билль боялся слова, за которым не следовало мгновенно непосредственное действие.

Последняя встреча Билль-Белоцерковского с Луначарским в образе Чадова — не простое использование значительного и содержательного человеческого материала. Билль — искренний художник. Он пишет о том, что пережито им, продумано и принято как факт личной биографии. Он берет от жизни то, что его глубоко волнует и трогает.

Встреча эта и означает примирение своеобразного нигилиста с культурным опытом человечества, поставленным на службу революции. Это примирение состоялось со значительным опозданием. Билль пришел к нему с синяками и ушибами. Благодаря его враждебному отношению к культурному наследству в этом художнике до сих пор многое еще осталось невыявленным с должной силой и путь его в искусстве оброс дополнительными трудностями.

5

Билль двигался к революции с боями, и, когда она пришла, он отдал ей свои крепкие мускулы, закаленную волю и упорство выносливого бойца.

Эти качества пригодились ему и тогда, когда бывший матрос превратился в человека, пишущего пьесы для театра. Покончив с военными фронтами, революция захватывала новые, более сложные и глубокие участки. В самые отдаленные области, как будто мало затронутые первыми годами Октября, проникали люди нового племени. От них еще пахло порохом. Их руки, привыкшие к винтовке и нагану, еще неумело брались за книгу и за перо.

В искусство они приходили одиночками, первыми разведчиками, еще неуверенно осматривающими незнакомую обстановку, встречая на себе чересчур пристальные и не всегда доброжелательные взгляды старых профессионалов. Особенно резко это чувствовалось в театре, где новый человек сталкивался со сплоченным коллективом художников, сложившимся задолго до революции, сохранявшим кастовую замкнутость и верность старому искусству.

Здесь людям нового племени нужно было проявить не только упорство в своей работе, но и смелость настоящих завоевателей.

В роли такого разведчика своего класса в театре, атакующего его с наиболее трудного и ответственного репертуарного фланга, выступил Билль-Белоцерковский.

Он проталкивал дорогу своим произведениям на сцену с присущей ему решительностью. Он действовал локтями и плечами, пробираясь из зрительного зала на театральные подмостки, входил без доклада в кабинеты художественных руководителей и администраторов, не без боязни поглядывавших на этого напористого человека.

Билль заставлял их выслушивать себя, гипнотизировал суровым взглядом, пугал их тогда еще непривычным для художественных деятелей языком политических формулировок. Билль не давал им опомниться, требуя на сцене места для себя как одного из представителей победившего класса.

Билль-Белоцерковский брал театр приступом, как боевую позицию, укрепленную рвами и проволочными заграждениями. Вместе с ним прорывалась за заградительную линию пролетарская драматургия.

Уверенность в своих силах, в нужности и ценности своих произведений действовала подавляюще на тех людей, которых атаковал новоявленный драматург, только что взявшийся за перо. Враг был дезорганизован и открыл ворота.

Нельзя видеть в этой борьбе только проявление личного темперамента, только индивидуальное стремление драматурга «устроить» свою пьесу на сцену. Уверенность в себе и настойчивость Билля шли у него от сознания новых политических задач, выдвинутых перед театром рабочим классом. Билль действовал в интересах революции и побеждал ее именем.

Не прояви он такого упорства, такой стремительности в нападении, его ждали бы многие поражения на первых шагах. Пьесы его принимались с трудом. Подавляющее большинство театров, где появлялся Билль-Белоцерковский со своими произведениями, не разбиралось в них. Режиссеры и актеры с недоумением вертели в руках тетрадки с напечатанным на машинке текстом, в котором, казалось, отсутствовали элементарная композиционная цельность и сколько-нибудь пригодный материал для актерской игры.

Театры принимали эти пьесы, уступая натиску их автора, с колебаниями и неуверенностью. В серии сцен, которые приносил Билль в театр, чувствовалась какая-то сила и внутренняя экспрессия. Отдельные куски действия взрывались драматическими конфликтами. Но в самом драматизме, казалось, было очень мало от театра. Он шел извне, из жизни.

И театральные люди откладывали в сторону уже принятую рукопись, режиссер прекращал репетиции и актеры возвращали тощие тетрадочки своих ролей, с которыми, по их мнению, нечего было делать.

Но Билль был неумолим. Он наседал с бешеной энергией, требовал и ругался. Тощие тетрадочки снова переходили в руки актеров, и режиссеры с отчаянием снова принимались за изучение авторской рукописи.

Таким натиском Билль-Белоцерковский в течение только одного года завоевал три крупных московских театра. В Октябрьскую годовщину 1924 года была показана театром Революции его пьеса «Эхо». Зимой того же сезона в Малом театре шла «Лево руля». Осенью 1925 года в театре имени МГСПС был поставлен «Шторм».

Билль-Белоцерковский не был первым советским драматургом, чьи пьесы проникли на профессиональную сцену. И не одному драматургу в то время приходилось встречаться с недоверием, существовавшим еще тогда к революционному репертуару в театральной среде. Но путь на сцену этих предшественников Билля был более простым, потому что они приходили в театр с известным запасом профессиональных знаний и навыков и уже имели то или иное отношение к театру и литературе.

Ю. Юрьин, популярный в то время автор революционных пьес, вышел из актерской среды. А. Файко, выступивший в 1923 году с «Озером Люль», был раньше актером и одним из руководителей Мчеделовской студии. Б. Ромашов до «Федьки Есаула» и «Воздушного пирога» тоже имел опыт актерской и режиссерской работы и несколько лет работал в московской печати как театральный рецензент. В. Волькенштейн был профессиональным драматургом еще до революции. А. В. Луначарский, не говоря уже о его крупном общественно-политическом и литературном имени, к тем годам был автором двух десятков пьес. В. Маяковский и В. Каменский принесли в драматургию свой опыт и репутацию сложившихся поэтов.

Можно было по-разному оценивать театральные произведения этих писателей. Но каждый из авторов был достаточно вооружен для

того, чтобы говорить с театром языком профессионала, знающего секреты сценического мастерства. Творчество каждого в большей или меньшей степени оставалось традиционным даже при наличии резких новаторских тенденций, как например у Маяковского, и опиралось на ряд проверенных театральных приемов.

Билль-Белоцерковский был первым среди драматургов революции, пришедшим на сцену крупного профессионального театра со стороны, из другой среды, без всякого авторитета в глазах театральных работников и очень мало подготовленным к своей новой профессии.

Бесспорно, в нем жило настоящее органическое чувство театра, чувство сцены. Все его пьесы, даже самые слабые и неуверенные, легко поддаются сценической интерпретации. К всеобщему удивлению, странные рукописи, которые смущали театральных работников, перенесенные на подмостки, давали материал для вполне доходчивых и убедительных спектаклей. А «Шторм», тот самый «Шторм», который в тексте вызывал больше всего сомнений, вошел в историю советского искусства как один из наиболее сильных спектаклей, составивший этап в развитии революционного театра.

Неожиданный успех пьес Билль-Белоцерковского породил легенду о том, что все его драмы сделаны при решающем сотрудничестве театра. Эта легенда должна быть разоблачена. Наши театры вообще при всех случаях стараются доказать, что они произвели на свет того или иного драматурга, выполнив за него основную работу по пьесе. Они приписывают себе положительные стороны пьесы и оставляют на долю автора только ее недостатки.

В большинстве случаев при проверке эти притязания театра не подтверждаются. Бесспорно, театр помог Биллю в овладении сценическим ремеслом, но эта помощь большей частью не выходила за рамки обычной работы театра над пьесой. Первый вариант «Шторма», принесенный драматургом в театр, отличался от окончательного сценического варианта в несущественных моментах. Весь композиционный рисунок драмы, ее событийная ткань, все сколько-нибудь значительные образы и положения, вся основная цепь конфликтов и характеристик — остались нетронутыми. А за последнее время театр не только не помогает Биллю, но, как мы увидим ниже, во многом задерживает его художественный рост, закрепляя его творчество на исчерпанных, заштампованных сценических приемах.

Но технику драмы и театра автор «Шторма» все же знал плохо и поверхностно. Находя ощупью, чутьем нужную сценическую форму для своих пьес-дневников, овладевая иногда очень сложным и трудным композиционным замыслом, как например в «Жизнь зовет», Билль, наряду с этим, допускает элементарные погрешности в языке, в обрисовке образов, в развертывании драматических ситуаций.

Глубоко и сильно выполненная сцена умещается рядом с грубыми, ремесленными кусками, с топорными репликами, с наскоро придуманными мотивировками в поступках персонажей.

Придя в драматургию без сколько-нибудь серьезной подготовки, Билль-Белоцерковский учился на-ходу, наспех и преимущественно на образцах современного революционного репертуара.

В «Эхо» и «Лево руля» он использует опыт Мейерхольда с его агитационными спектаклями на материале современного Запада («Д. Е.», «Озеро Люль»). Билль взял от Мейерхольда принцип разорванной эпизодичности в композиции революционной драмы. Удача мейерхольдовских спектаклей подсказала ему наиболее простой путь для перенесения на сцену воспоминаний о своей прошлой жизни. Он выхватил из памяти несколько ярких эпизодов, рисующих лицо современной Америки и показывающих революционную борьбу рабочих, и смонтировал их по принципу агитационно-политического обозрения, не заботясь о более органическом и крепком сцеплении их.

Каждая сцена имела свой самостоятельный драматический узел, развертываясь каждый раз в новой обстановке и принося с собой целую серию эпизодических персонажей, которые исчезали из пьесы с окончанием данной сцены и уступали дорогу новой армии второстепенных действующих лиц следующего эпизода. В «Эхо» некоторое композиционное единство создавалось введением двух персонажей — рабочих Джека и Боба, обрисованных беглыми схематичными чертами, но проходящих через все события этого политического обозрения. В «Лево руля» все действующие лица приблизительно равноправны по удельному весу и цельность композиции в необходимой дозе определяется здесь единством места действий: площадка корабля, находящегося в плавании.

Но уже в этих двух пьесах можно уловить новые черты, которые отличали их по стилю и от мейерхольдовских спектаклей и от других пьес того времени.

В те годы в театре и драматургии господствовал условный стиль. Особенно сильно сказывался он в пьесах на международной тематике. Капиталистический мир, революционное движение давались в схематическом абстрактном рисунке. На сцене показывались гибель капитализма вообще, революция вообще, вне конкретной обстановки той или иной страны, вне учета специфической политической ситуации данного момента. Занавес открывал перед аудиторией фантастические города, несуществующие страны. Люди во фраках и цилиндрах пили шампанское, танцовали фокстрот, любили шикарных женщин и отдавали приказания начальникам полиции расстреливать забастовщиков и революционеров. Люди в прозодеждах и в кепи, заговорщически надвинутых до самых бровей, собирались кучками, обсуждали план восстания, а в последнем акте провозглашали торжество революции.

Первые пьесы Билль-Белоцерковского не были свободны от схематизма. Персонажи этих агитационных обозрений не представляли собой развернутых образов. Они были окрашены одноцветной краской и играли в драматических событиях второстепенную, подсобную роль.

Но самая обстановка, в которой развивались события этих пьес —

место и время действия, социальная и профессиональная характеристика многочисленных персонажей — были отмечены конкретными штрихами и деталями. В «Эхо» автор показывает Америку 1918—1919 гг. в ее характерных бытовых чертах, причем не парадную Америку, а подлинную будничную жизнь страны. Своеобразные состязания уличных ораторов, стоящих на бочках, методы работы Армии спасения, суд Линча над негром, специфические условия революционной борьбы рабочих, полицейский застенок — все это показывается на сцене хотя в поверхностных, но точных зарисовках. В одном коротком эпизоде автор даже рассказывает со всеми деталями американские законы, «охраняющие» женскую честь, а на самом деле превращающие любовь в предмет откровенной спекуляции и шантажа.

«Лево руля» написана с такой же детальной обрисовкой бытовых условий, в которых живут матросы английского торгового корабля.

Впервые в годы революции на театральную сцену вошел современный быт, плотный, массивный быт, переводящий тему о революционном движении, о закатных днях капиталистического мира с высот холодных и бесцветных абстракций на почву реальных жизненных конфликтов.

Именно в этом заключалось то новое, что вошло в арсенал художественных средств советского театра вместе с пьесами Билль-Белоцерковского и что отпугивало театральных профессионалов, привыкших к стилизации революционной темы, одеваемой то в исторические, то в романтические одежды.

Новый социально-бытовой материал оседал на сцене плотными и тяжелыми кусками, прорывая непрочную ткань стилизованных театральных образов. Он пугал своей новизной, неоформленностью и казался не сценичным. В нем не было той внешней динамики и эффектной театральности, которыми одевались помпезные агитационные представления типа «Д. Е.». Он требовал внимания к деталям, к локальным характеристикам, казался вялым и неподвижным по своей театральной фактуре.

Еще более решительно и бескомпромиссно новый социально-бытовой материал пробивает себе дорогу на сцену в «Шторме». В предыдущих пьесах, при всей своей конкретности, он еще поддавался некоторой стилизации, благодаря своему заграничному происхождению. В «Шторме» он входил на сцену неприкрашенным, еще непотерявшим своего запаха.

Прокуренные комнаты укома эпохи гражданской войны. Субботники, на которые сходились люди в потрепанной одежде с лопатами, с топорами и метлами в руках. Грязные казармы с обовшивевшими людьми. Разговоры о мыле, о дровозаготовках и о банях. Этот быт, в котором жила, отбиваясь от врагов, революция в первые свои годы, жестокий быт страны, поставленной под ружье, двинулся на театральные подмостки. Хриплые голоса, резкая речь, крики и выстрелы зазвучали в зрительном зале. Стилизовать этот материал было невозможно. Его нужно было либо отвергнуть целиком, либо вынести к зрителю в его настоящем виде. Он не допускал сколько-нибудь значительного искажения и подчеркнутой театрализации, так как слишком хорошо был знаком зрительному залу.

Билль был одним из первых драматургов, открывших дорогу советской реалистической драме. Он встал на этот путь без предварительного его теоретического осмысливания. Реализм его шел от стремления драматурга быть правдивым перед своим классом и перед самим собой, от стремления показать на сцене революцию в ее настоящем не искаженном виде, так, как он сам переживал ее.

Принося на сцену живой, взрыхленный, пахнущий еще всеми запахами жизни быт революции, пьесы Билль-Белоцерковского в то же время не были бытовыми драмами. Бытовой материал в них играет служебную роль, он создает характеристику места и времени действия и подчиняется продуманной теме произведения.

В «Шторме», в этом программном произведении Билль-Белоцерковского, сквозь бытовую ткань драмы проступает мужественный облик героической эпохи, звучит ее напряженный и страстный пафос. Оставаясь реалистическими, лучшие пьесы Билля скорее относятся к жанру героической или романтической драмы. В них развертываются крупные по масштабу социальные события и действуют силь-

ные, волевые люди, идущие к большим целям. Бытовая обстановка только резче подчеркивает героическую приподнятость людей революции.

Работая над «Штормом», Билль-Белоцерковский продолжал в спешном порядке обзаводиться техническими приемами театрального и драматургического ремесла. На этот раз ему помог «Воздушный пирог», прошедший на сцене зимой 1925 года. На примере этой комедии он увидел, что можно, сохраняя поэпизодное, хроникальное строение драмы, позволяющее развернуть «широкое полотно» общественных событий, вместе с тем ввести в драму разработанные человеческие образы. От «Воздушного пирога» он усвоил и нехитрую технику коротких жанровых характеристик эпизодических лиц.

В предыдущих пьесах Билля все персонажи были приблизительно на одно лицо. В «Шторме» из массы действующих лиц выделяются ведущие персонажи, а второстепенные образы приобретают свою характерность, пусть поверхностную, но позволяющую отличить их друг от друга и прощупать за ними бытовой жизненный образ.

В сущности на этом и закончился у Билль-Белоцерковского период первоначального накопления ремесленных навыков, закончилась его учеба на «образцах» драмы. Все остальное добыто им в большой мере интуитивно и собственным домыслом. Уже тогда сложился у Билля основной запас художественно-технических приемов, который в дальнейшем драматург пополнял с большой медленностью. Более высоких образцов драмы Билль-Белоцерковский в своем практическом обучении драматургии, повидимому, не трогал сколько-нибудь внимательно. На его произведениях незаметны следы использования опыта классической драматургии. А при той хватке, которая есть у Билля в освоении нужных ему приемов, следы эти бесспорно должны были сказаться быстро и ощутимо.

Все его последующие пьесы, за исключением «Жизнь зовет», сделаны приблизительно на том же уровне технического мастерства, что и «Шторм». В значительной мере поэтому они кажутся бледнее и слабее этой пьесы. Материал, который захватывал драматург, с годами усложнялся, повышались и задачи, выдвигавшиеся жизнью перед советской драмой. Замыслы драматурга перегоняли его техническую вооруженность.

Сильные стороны драматургии Билль-Белоцерковского обнаруживаются как раз в тех моментах, которые непосредственно связаны с общей целеустремленностью его творчества, с наличием у драматурга своей самостоятельной, выношенной темы.

У Билля есть чувство целого. Его произведения отмечены композиционной стройностью. Единства композиции драматург достигает даже в такой обозренческой пьесе как «Запад нервничает», где герой в буквальном смысле слова «обозревает» жизнь современного Запада в различных ее внешних проявлениях, проходя через события комедии наблюдателем, не вступающим в более тесную связь с остальными действующими лицами. А в «Шторме» и в «Штиле» действует принцип «рваного монтажа». Одна сцена сменяет другую, разрывает

цепь последовательного действия. И тем не менее все эти пьесы оставляют впечатление завершенных цельных произведений.

Ощущение целого, уменье связывать разнохарактерный материал в целостную композицию — не случайны у Билля. Драматург знает, что́ он хочет сказать в своих пьесах, какую мысль ему нужно провести. В основе его драм большей частью лежит отчетливый замысел.

Умеет Билль и развернуть в объемный характер образ того персонажа, который ведет в его пьесах тему, волнующую драматурга и жизненно ему близкую. Братишка, председатель укома и Чадов — глубокие, сильные образы. В них есть невыдуманная психологическая сложность и подлинный драматизм.

Но там, где кончается непосредственное высказывание своей темы, где от драматурга требуется трезвое мастерство, изобретательность и выдумка, уменье найти боковые линии драматической интриги и краски различных оттенков, там очень часто Билль оказывается беспомощным.

Действие в его драмах строится чересчур прямолинейно. Подсобные ситуации сколачиваются невнимательной и торопливой рукой. Второстепенные персонажи обычно бывают схематичны и бескровны. Особенно это сказывается на их языке. Достаточно выразительный у основных героев пьес Билль-Белоцерковского, передающий своеобразный строй их мышления и чувствований, он становится плоским и бесцветным у второстепенных персонажей. Автор как будто берет первые попавшиеся нейтральные слова, лишенные движения и эмоциональной наполненности.

В предыдущих пьесах Билля эти недостатки в большей или меньшей степени замаскировывались, с одной стороны, хроникальным принципом, позволявшим вести интригу резкими угловатыми линиями, и, с другой стороны, — приемом жанровых характеристик, широко применявшимся драматургом.

В «Жизнь зовет» те же недостатки мастерства Билль-Белоцерковского сказываются гораздо острее.

Пьеса эта сделана сжато и экономно. Три акта проходят в одной декорации и разыгрываются между пятью персонажами. По целому ряду признаков пьеса приближается к типу разговорной драмы. В такого рода пьесах огромное значение приобретает каждый штрих и каждое слово.

Между тем, кроме образа Никитина и в особенности Чадова, весь остальной материал обработан драматургом весьма несовершенно. Этим двум персонажам отданы все краски и все действенные функции в драме. Остальные лица только присутствуют на сцене. Время от времени они подают невыразительные реплики, произносят рассудочные «служебные» сентенции с явной целью дать повод главным героям высказать затаенные мысли и намерения.

Почти до самого финала драмы эти три персонажа стоят в неподвижной позе. Действие идет мимо них. Только к самому концу, чувствуя крайнюю необходимость заставить их двигаться, драматург

судорожно вводит любовную интригу в ткань драмы. Но этот спасательный круг приходит с опозданием. И самая любовная интрига построена шаблонно и неряшливо. Даже для невооруженного взгляда становится очевидно, что этот «мотив» очень мало интересует автора. Он не заботится придать ему убедительную художественную формулировку, откровенно используя его как механический предлог для оживления действия.

Билль — талантливый драматург. Нужно удивляться, как он справляется в конце концов со сложным замыслом «Жизнь зовет», имея в своем распоряжении такой бедный запас технических приемов. Потому что, даже при этих серьезных недостатках, которые для многих пьес других драматургов оказались бы роковыми, последняя его пьеса остается значительным произведением, имеющим философскую глубину и способным по-настоящему волновать зрителя.

Но большая доля ее содержательности, свежести и остроты потерялась в попытках автора обойтись кустарными средствами в разрешении сложной задачи.

Свою роль в отставании художественного мастерства Билль-Белоцерковского сыграла и театральная судьба его произведений. Начиная со «Шторма», все его пьесы, вплоть до последней, были поставлены на сцене театра имени МОСПС. На «Шторме» этот театр нашел свое репертуарное лицо и тот стиль реалистического революционного спектакля, который на несколько лет обеспечил ему одно из видных мест среди крупных московских театров.

Но театр имени МОСПС имеет свои серьезные недостатки, которые с каждым годом обнаруживаются все сильнее. Художественная культура этого театра невысока. Его мастерство во многом поверхностно. Это — театр жанровых фигур, театр бытового эпизода. В сегодняшнем своем состоянии театр зачастую снижает тему, вместо того, чтобы углубить ее детальной и вдумчивой сценической разработкой материала пьесы. Именно это и произошло с «Жизнь зовет» при ее сценической интерпретации.

Для дальнейшего роста Билль-Белоцерковского как художника и мастера ему необходимо расстаться хотя бы на время с театром, в котором прошли десять лет его творческой практики. Ему нужен сегодня театр, который мог бы обогатить мастерство драматурга новыми красками, более сложными и точными приемами художественной выразительности.

6

Что прежде всего отличает настоящего художника от ремесленника. Ремесленник может создавать превосходные по форме произведения, отлакированные со всей необходимой тщательностью. Они могут быть снабжены в нужной дозе мыслями, иногда собственными, иногда вычитанными из книг. Очень часто это становится литературой, т. е. вполне доброкачественным и полезным материалом для чтения.

Но большое искусство, оставляющее след в сознании людей, за-

писывается на бумаге кровью, а не чернилами, создается напряжением всех жизненных сил писателя.

Мы часто с пренебрежением относимся к тем произведениям, в которых обнажен автобиографический момент. Автобиография, хотя бы и рассказанная сильным языком, встречает у нас стыдливую снисходительность оценок. Автор ее почти приравнивается к мемуаристу. Нам кажется, что рассказать свою жизнь гораздо легче и менее почетно, чем сочинить роман или пьесу о людях, лишь внешне знакомых автору.

Между тем во всяком произведении подлинного искусства, в произведении, обогащающем духовный опыт человечества, автобиографический элемент очень силен. Творчество больших художников тесно спирается на непосредственный пережитый и продуманный опыт писателя-человека. Лев Толстой широко использует материал своей автобиографии, начиная с «Детства и отрочества» и «Севастопольских рассказов» и кончая последними произведениями. В его творчестве мы можем проследить постепенный переход от непосредственных автобиографических высказываний к более усложненному и замаскированному использованию материала своих жизненных переживаний, своих отношений с миром, с людьми, своих встреч с книгами.

В той же мере автобиографичны произведения М. Горького, Ромэна Ролана и других крупных художников.

Это не значит, конечно, что писатель ограничивается пересказом своей биографии в узком смысле этого слова. В «Климе Самгине», в «Егоре Булычеве» М. Горький не только не рассказывает о самом себе, но говорит о людях, чуждых и даже враждебных ему. Он вносит в свои произведения материал крупных общественных событий. Он поднимает в них тему большого социального звучания.

Но образы этих людей, события и самая тема продуманы и пережиты художником в жизни. Его точка зрения на них выстрадана им в жизненных схватках и конфликтах.

Писатель должен уметь страстно и напряженно жить как человек для того, чтобы завоевать право быть художником, заново воссоздающим мир в своих произведениях. Он должен не бояться говорить о самом себе.

В этом смысле подлинное искусство — всегда документально. За ним угадывается его создатель — живой человек, напряженно думающий и чувствующий, имеющий свою судьбу в жизни.

Масштабы художника вовсе не определяются его способностью забывать себя, выходить за рамки своего личного опыта, но зависят от широты этого опыта, от полноценности мировоззрения художника, от его уменья осваивать вне его лежащий материал как собственный, как факт своей личной биографии.

Для одного человека личная жизнь ограничена его комнатой, квартирой, отношениями с близкими людьми. Марсель Пруст в своих романах-дневниках в мельчайших деталях рассказывает свою жизнь, жизнь человека, оборвавшего связи с социальной средой, отделенного от мира зелеными стеклами аквариума.

Д. П. Штеренберг. Советское искусство. Агитатор

Для другого личная жизнь выходит далеко за рамки интимного, замкнутого существования и захватывает широкие пространства, включая жизнь огромных человеческих коллективов, вбирая в себя мир как свое внутреннее хозяйство, осваивая прошлую культуру как пережитый процесс своей собственной мысли.

В крупном художнике как М. Горький и Ромен Роллан писатель неотделим от человека. Сила его произведений, их необычайная выразительность, помимо ряда других причин, идет и от того, что за каждой их строчкой чувствуешь и осязаешь человека, переливающего в слова свои выношенные мысли, свою любовь и ненависть, свое понимание мира.

Жизненное назначение подлинного большого художника заключается в том, что он отдает миру себя как человека, обнажает перед людьми движение своей мысли, своего сердца, раскрывает перед ними свой опыт для того, чтобы помочь им понять жизнь. Это — трудный, самоотверженный путь и это — больше чем только литература.

Здесь неверный шаг может оборвать связи писателя с его временем и с будущими поколениями. Здесь в каждом новом произведении ставится на карту не мастерство писателя, не его художественная репутация, но право человека на жизнь со своими современниками и единомышленниками, право на ненависть своих врагов.

Писатель должен быть самим собой в своем творчестве. Потому что его современники и люди, которые приходят им на смену, учатся не на безличных произведениях, но на человеческих примерах. Ху-

дожник вырастает из своих произведений как личность, и только тогда его творчество приобретает подлинное познавательное, а не иллюстративное значение.

Поэтому нет ничего наивного и смешного в непрекращающихся попытках найти реального автора шекспировских драм, восстановить его биографию. Это — отнюдь не простое любопытство обывателя, но вполне законное и правильное стремление свести пестрое многообразие этих полуанонимных произведений к единству человеческой личности их создателя, стремление полностью сохранить для человечества жизненный опыт этого гения.

Только в эпохи общественного упадка, когда для многих людей жизнь вырождается в существование, когда торжествует философия малых дел, только в такие периоды утрачивается интерес к человеку, стоящему за художественными произведениями, и на первый план выходят «опусы», «вещи», сработанные искусной рукой безличного мастера.

Искусство, помогающее осмысливать жизнь, создает человеческие документы, а не материал для чтения или для театральной постановки.

Такими документами являются пьесы Билль-Белоцерковского. В них закреплена биография одного из наших современников, одного из участников великих исторических событий.

Билль не заработал еще права называться большим художником. В его произведениях, как мы видели, много и даже слишком много серьезных недостатков. Кругозор драматурга еще слишком узок. Он рассказывает только частный случай, не умея еще преодолеть элементарной биографичности своего творческого сознания. Его мысль еще ограничена эмпирическим характером его художественного мировосприятия.

Но жизненный опыт Билля, закрепленный в его пьесах, сохраняет свою долю поучительности. Он помогает острее ощутить многие стороны нашей эпохи, приведшей вчерашнего пария буржуазного общества — неграмотного матроса и поденщика — в ряды писателей революции. Он помогает яснее увидеть те знаки, которые остались от старого мира в сознании и в психологии не одного только Билля.

А страстность и искренность этого беспокойного человека, преодолевающего в искусстве свою жизненную тему, еще раз говорят о том пути, по которому должен итти художник нашего времени.

С. Щупак

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАЧАХ ДРАМАТУРГИИ

Драматургическое произведение всегда расчитано на живое театральное действие. Не рассказ о действии, а самое действие должно разворачиваться на сцене. В драматургии важен не только характер идейного содержания, тематики, типажа, но и характер действенности. Известно, что в эпохи активные создается драматургия большого действия и страстей, а в эпохи пассивные драматургия либо вообще слабо развивается, либо идет по линии ослабленного действия. Драмы Шекспира, например, связаны с чрезвычайно бурной эпохой в развитии Англии, а драмы Ибсена, отражая слабость норвежской мелкой буржуазии, переносили центр драматических коллизий из сферы социальной жизни в сферу индивидуальных душевных переживаний. Таким образом драматургия большого напряженного действия создается в эпохи бурные, активные, когда ломаются социальные основы жизни, когда происходит революционная смена, когда на арену выступает класс, имеющий творческие перспективы, создающий и утверждающий новую жизнь.

В капиталистическом мире сейчас театр ярче всего выявляет крах буржуазного искусства. Так например, в Германии в 1932 г. еще до прихода к власти фашистов было закрыто 80 театров. После прихода фашистов театральная жизнь пришла в еще больший упадок, выдающиеся работники театра вынуждены были эмигрировать. Все, вероятно, помнят письмо известного немецкого театрала Альфреда Керра к Гауптману, в котором он проклинает и фашизм и самого Гауптмана, капитулировавшего перед фашизмом. И в Европе, и в Америке театр вырождается. Кабарэ и варьетэ там вытесняют театр.

Старая украинская драматургия плелась в хвосте старой украинской прозы и поэзии. Украинская буржуазная драматургия не выдвинула таких мастеров как Шевченко, Франко, Коцюбинский. Но даже творчество Тобилевича, являющееся высшей точкой развития украинской буржуазной драматургии, свидетельствует о низком уровне украинской буржуазной театральной культуры. Произведения Леси Украинки, женщины-драматурга, интересней работ и Тобилевича и Кропивницкого, но так как она писала преимущественно пье-

сы для чтения, роль ее в создании украинского буржуазного театра незначительна. Что же касается известного драмодела XX века Винниченко, то его творчество как раз является ярким примером заката украинского буржуазного театра. В своих пьесах Винниченко проповедывал эгоизм, индивидуализм, двурушничество.

Только на основе пролетарской диктатуры, только на основе ленинской национальной политики по-настоящему развивается народное украинское театральное искусство, искусство глубокого идейного содержания.

Советская драматургия начинает развиваться позже, чем советская проза, и тем знаменательней тот колоссальный путь, какой за короткое время ей удалось проделать. Особенно значительны успехи нашей советской драматургии после исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года.

Рост украинской советской драматургии происходил в условиях жестокой классовой борьбы с национализмом. Известна роль националиста-контрреволюционера Курбаса, под маской формального экспериментаторства боровшегося на протяжении ряда лет за буржуазно-националистический театр. Очень часто Курбас становился в позу непонятого гения и даже говорил: «Большинство недовольно нами, большинство ненавидит нас, и я горд». Курбас делал вид, что он левый экспериментатор. На самом деле он облекал националистическое содержание своих работ в форму буржуазного экспрессионизма. Экспрессионизм, кроме всего прочего, служил Курбасу для того, чтобы деформировать революционные произведения, попадавшие в его руки. Такие пьесы, как «Диктатура» Микитенко, «Неизвестные солдаты» Первомайского, попав к Курбасу, появились на сцене с выхолощенным революционным содержанием. Они деформировались в основной своей идейной сути. Так например, Курбас усиливал фальшивое звучание и без того вредной пьесы Кулиша «Маклена Грасса».

Экспрессионизм враждебен реальному миру. «Сцена, — говорит известный экспрессионист Голль, — должна стать сверхреальною. Чистый реализм был бы наибольшим уклонением и катастрофой литературы». Экспрессионисты борются против реальных фактов, выступают как крайние индивидуалисты, уничтожающие всякий реальный смысл, сводя все к несвязанным между собой физиологическим рефлексам. Эти разорванные физиологические рефлексы мы видели в «Маклене Грасса». Эта система искривления нашей действительности, реальных соотношений и является удобным оружием для борьбы с советской современностью.

«На Украине, — утверждал Курбас, — нельзя и вредно говорить о реализме. В массе украинский театральный деятель еще просто не понимает этого слова. Он катится к обычному безвольному натурализму, к той первоначальной аморфности, в которой порядок дает только пьеса, являющаяся по существу полностью противоположной тому стремлению к определенным категорическим формам жизни, какие характеризуют нашу эпоху. Этот реализм особенно недопустим у

нас на Украине, где пролетариат ищет современное лицо нации, потерянное в сельских перелесках в подневольное время».

Националист Курбас считал, что на Украине должен иметь место свой особый, иной, чем в РСФСР, метод театральной работы. Во имя национального лица украинцев — долой реализм! — таков провозглашенный им лозунг. Ставя перед пролетариатом националистические задачи, отвлекая его от социалистического строительства, Курбас, естественно, должен был выступать как враг реализма.

Драматург Кулиш снабжал театр «Березиль» националистическими пьесами. «Народный Малахий» представлял собой пасквиль на советскую действительность; «Маклена Грасса» — на западное пролетарское движение. В «Мине Мазайло» и в «Патетической сонате» идеализировались украинские националисты.

Работал для националистического театра и контрреволюционер Остап Вишня и Днипровский (пьеса последнего «Яблоневый плен» прославляла петлюровцев). Националистический театр поддерживал Скрипник, открыто призывавший к националистической романтике в театре. «Я считаю совершенно возможным, чтобы наши писатели, театр, опера, музыка использовали романтику старых казацких времен. Залезняк и Гонта, — говорил он, — это наши герои, это наши предшественники»..

Разгром националистических организаций на Украине, разоблачение националистического уклона Скрипника, освобождение театра «Березиль» от националистического руководства Курбаса, — вся эта работа, проведенная после укрепления руководства КП(б)У, после приезда т. Постышева, создала условия для настоящего подъема искусства в советской Украине.

За сравнительно короткий период выросла на Украине целая фаланга советских драматургов, часть которых пользуется популярностью во всем Советском союзе.

Я остановлюсь на наиболее характерных драматургических произведениях, созданных после постановления ЦК от 23 апреля.

Микитенко, выдающийся драматург советской Украины, автор пьес «Диктатура», «Кадры», «Дело чести», за это время написал 3 новых вещи: «Девушки нашей страны»—о рабочей молодежи в эпоху реконструкции. Последующая пьеса «Бастилия Божьей матери» не совсем удалась драматургу. Зато новая его пьеса «Птицы и насекомые» представляет собой талантливую и острую сатиру на носителей идеалов старого мира.

Первомайский выступил с пьесой «Ваграмова ночь», психологической и проблемной драмой.

Корнийчук с «Гибелью эскадры», пьесой, развивающей линию эпопейно-героического театра.

Поэт Голованивский закончил пьесу о борьбе китайской красной армии. Правда, автору не удалось создать характерные типы, но основные моменты борьбы показаны удачно.

Работает над пьесами из колхозной жизни популярный на селе драматург Мизюн.

Интересен успех старого драматурга Кочерги. Последняя пьеса Кочерги «Часовщик и курица» говорит об идейном и художественном росте автора.

Аркадий Любченко, выступивший не так давно с пьесой «Земля горит», сейчас заканчивает новую пьесу «Мое — твое». Наконец, выявились новые молодые драматурги Юхвид, Миколюк, Гудим.

Знаменательно, что только в условиях советской власти на Украине выросла еврейская драматургия. Здесь следует указать на таких интересных драматургов, как Даниэль, Вевюрко и другие. У Вевюрко, в частности, следует отметить пьесу «Мой враг». Вещь направлена на борьбу с еврейским шовинизмом.

Выросла и русская драматургия на Украине. Левитина, старый драматург, недавно закончила пьесу «Эта». К сожалению, Театр Революции, работавший над пьесой, отнесся к ней недостаточно внимательно. И постановка ее не имела должного эффекта.

Городской закончил сейчас пьесу «Последний раунд». Тема — влияние СССР на социал-демократических рабочих.

Советская драматургия вывела украинский и русский театр на широкий путь. Перед революцией репертуар театра определялся символическими пьесами Леонида Андреева, Метерлинка, психологическими произведениями Винниченко. На почве этой декадентской литературы появилась крайне реакционная эстетская теория Евреинова, предлагавшего изгнать содержание из литературы и театра. Театр не должен иметь познавательной ценности, а лишь служить врожденной склонности человека к театральному перевоплощению. Одним словом, театр должен быть местом, где зритель перестает быть самим собой.

Айхенвальд пошел еще дальше Евреинова. Теория Айхенвальда отрицала даже этот эстетский театр. Театр, видите ли, чрезвычайно овеществляет литературу, изгоняющую всякую реальность. Театр чрезвычайно предметен и даже в архи-условных формах он создает какую-то иллюзию действительности. Между тем литература уже достигла положения полной ирреальности. Поэтому нужно отказаться от театра. Одним словом, Айхенвальд охранял декадентскую мистическую литературу от опасности низведения ее театром из сферы небес в сферу земли.

Буржуазные декаденты загоняли театр в эстетский тупик. Революционная драматургия вывела театр из зарослей индивидуализма, мистицизма и эстетизма на широкий путь настоящего массового искусства.

Наша драматургия создала такую тематику, какой не знает история театра. В последнее время замечается некоторая недооценка тематики. Автор учебника по теории литературы Тимофеев относит тематику на второй план. На последнем всесоюзном творческом совещании, посвященном драматургии, Левидов заявил, что тематика сама по себе ничего не значит, тема, мол, — это дышло, куда повернешь — туда и вышло. Конечно, тему, в зависимости от наполнения ее тем или иным содержанием, можно использовать в различных целях. Ошибается тот, кто полагает, что наполнение определен-

С. Я. Адливанкин. Советское искусство. Герои у нас.

ной темы чуждым содержанием не меняет характера самой темы. Возьмем, к примеру, «Дни Турбиных». На первый взгляд кажется, что мы имеем тут тему борьбы большевиков с белыми в период гражданской войны, но, вдумавшись в суть произведения, видим, что тема эта — не победа большевиков, а история трагической судьбы русских офицеров в гражданской войне. Или возьмем «Яблоневый плен» Днипровского. На первый взгляд можно подумать, что речь идет о драматических переживаниях большевистского комиссара, а на самом деле темой пьесы является героизм женщины враждебного класса. И вот, если вдуматься в содержание чуждого нам произведения, вы увидите, что при внешней своей революционности сама тема не революционна, и отвечает своему антиреволюционному содержанию.

Припомним, какое значение придавал тематике Маркс. В переписке с Лассалем Маркс обращает внимание последнего на самую тему. Он говорит, что если бы Лассаль взял в качестве своей темы не восстание рыцарства, а восстание крестьянства, тогда бы он и все принципы драмы разрешил бы правильнее. Таким образом са-

мый выбор темы есть идейно-художественный акт большой важности.

Советская драматургическая тематика не имеет себе подобной в мировой литературе. В старой буржуазной драматургии движущей силой драматического конфликта являлась борьба за собственнические эксплоататорские интересы. Даже драматургия эпохи буржуазного подъема, когда буржуазия имела перед собой большие перспективы, не может быть сравниваема по своему идейному содержанию с нашей драматургией.

Если взять значение идей, заложенных в драматургических произведениях, посвященных борьбе за социалистическое перевоспитание крестьянства («Хлеб» Киршона, «Диктатура» Микитенко), идей уничтожения национальных предрассудков и создания интернационального единства трудящихся («Местечко Ладеню» Первомайского, «Эта» Левитиной), идеи международной пролетарской борьбы («На Западе бой» Вишневского, «Суд» Киршона, «Смерть леди Грей» Голованивского), идеи борьбы с буржуазной философией («Часовщик и курица» Кочерги, «Страх» Афиногенова), то это такой комплекс мыслей, который делает наш театр самым идейным, самым содержательным во всем мире.

Но наличие интересных идей еще не означает, что идеи эти глубоко разработаны. Часто идея находится в пьесе лишь в зародышевом состоянии. Часто идею замещают разрозненные мотивы, как, например, в «Бастилии Божьей матери» Микитенко (мотив церкви, мотив партизан, мотив белогвардейцев). Это не шекспировское богатство мотивов, которое служит единой идейной задаче, а разорванные мотивы, не сведенные к определенному идейному синтезу. Часто идея не раскрывается органически, и существует как нечто априорно-данное, часто идея тонет в эмпирическом материале, идею часто затирает интрига, как это до некоторой степени имеет место в пьесе Голованивского «Смерть леди Грей». Тема, в которую заложена идея, часто разрабатывается поверхностно, и поэтому так остро стоит вопрос о проблемной пьесе.

Проблемная пьеса ставит перед драматургией требование не просто показывать, но и доказывать, не просто констатировать, но и синтезировать.

Герои проблемной пьесы должны быть разумными мыслителями в лучшем понимании этого слова. Проблемная пьеса должна подниматься над эмпирическим материалом, но не быть в то же время оторванной от жизни.

Наша проблемная пьеса не должна носить чисто разговорного характера. Часто автор думает, что если ввести много разговоров, да к тому же если эти разговоры будут весьма разумными, — получится проблемная пьеса.

Проблемная пьеса должна базироваться на синтезе людских действий и мыслей. Но этого синтеза наша драматургия еще не достигла.

Однако проблемная пьеса именно за последние два года делает

заметные успехи. Она начинает конкурировать уже с хроникальной, описательной и иллюстративной драмой. Описательная драма вступает на данном этапе в явное противоречие с требованиями времени. Описательность, если она и не характеризует всей пьесы, а только непропорционально перегружает ее, составляет уже недостаток. Взять хотя бы «Интервенцию» Славина. Пьеса Славина рассказывает о чрезвычайно важном историческом эпизоде, но с трагизмом нарисованных событий не вяжется чрезмерная детализация картин и картинок из жизни Одессы. Правда, Славин не снижается до простой описательности. В его жанровых картинках есть немало художественных обобщений. Но целостность содержания они нарушают.

«Ваграмова ночь» Первомайского строится на следующем психологическом конфликте: отец, вынужденный обстоятельствами, готов пожертвовать жизнью своего сына ради победы революционного восстания; любовница в порыве любви к сыну готова пожертвовать восстанием ради своей любви. Автор выводит яркие образы, но эта проблемная пьеса имеет недостатки, характерные для тех трудностей, которые еще не преодолены нашей драматургией.

Недостаток пьесы в том, что проблема заранее поставлена и что с первых же шагов героев становится ясным ее решение. Финал драмы не является раскрытием проблемы, а лишь следствием внешних столкновений, иллюстрацией к готовой проблеме. Проблемными пьесами являются «Часовщик и курица» Кочерги и «Гибель эскадры» Корнийчука.

«Птицы и насекомые», только что законченная новая пьеса-сатира Микитенко, разоблачает философию карьеризма. В этой пьесе иногда доминирует разговор над действием, но поставленная проблема получает тут концентрированное развитие и разрешение в чрезвычайно ярком персонаже пьесы.

В общем же мы делаем только первые шаги на пути развития проблемной пьесы.

Следует еще поговорить о той путанице, какая получается при смешении индивидуальной и социальной трактовки образа.

Поведением человека капиталистического мира двигал интерес частной собственности. Поведение нового человека определяется интересами социалистической собственности. Между тем часто драматург путает индивидуалистические и коллективистические стимулы поведения людей.

Приведем в качестве примера отрывок из новой удачной пьесы Микитенко «Птицы и насекомые». Это место безусловно будет в дальнейшем выправлено автором. Положительному герою Убейбатько становится все более ясным подлинное лицо карьериста Ярчука, которому он раньше доверился. Но борьбу свою Убейбатько начинает только тогда, когда подлость Ярчука задевает его лично. В жизни, конечно, это возможно. Возможно, что на личном столкновении ярче познаются характеры. Но трактовка образа Убейбатько требует, чтобы он начал бороться, исходя не из индивидуальных, а из общественных мотивов. В связи с этим нужно говорить и о подмене

социальных мотивов мотивами индивидуальными, мотивов решающих — мотивами второстепенными, мотивов социальных—мотивами биологическими. Нельзя, например, так же считать убедительной ситуацию, имеющую место в новой пьесе Городского «Последний раунд». Безработный рабочий социал-демократ на основании того, что его хорошо накормили в советском поезде, говорит о преимуществах советской власти.

В ряде случаев наш драматург незаметно для себя скатывается на проторенные старой драматургией дорожки. Наша драматургия должна рассматривать все индивидуальное через социальное. Это альфа и омега социалистического реализма.

Метод социалистического реализма меняет старую форму. Форма любовной и семейной драмы в наших условиях будет резко отличаться от тематически родственных драм в буржуазной драматургии, отличаться не только своими мотивами, но и формой. Любовная и семейная драма наши не будут носить замкнутого характера. Это прекрасно показал Микитенко в «Девушках нашей страны».

Когда я вспоминаю споры между драматургами в Москве о «потолке» или совсем недавний спор между Киршоном и Погодиным на Всесоюзном драматургическом совещании о законченности и незаконченности пьесы, то мне кажется, что по существу это спор о принципах сюжета нашей пьесы. Пусть не удивляются, ибо сюжет дело далеко немаловажное. Сюжет — это вопрос о показе взаимоотношений людей, развитии этих взаимоотношений, развитии типа и характера. Как строить взаимоотношения людей, развитие характера и типа — все это зависит от сюжета. Именно поэтому немыслимо семейную драму современной женщины строить по сюжетной схеме Ибсена. Именно поэтому наибольшим разрывом формы и содержания будет перенесение старой сюжетной схемы в обстановку новых людей.

Новая тематика, новые герои и новые отношения в корне меняют характер старого сюжета. И вот становление нового сюжета — это чрезвычайно сложное дело, вызывающее много путаницы. Некоторые, учитывая чрезвычайно большую сложность этого вопроса, идут по линии наименьшего сопротивления и отстаивают путь бессюжетности. Но теория распада сюжета идет от формалистов. Распад сюжета характерен для драматургии эпохи упадка, для символических пьес Метерлинка, Пшибышевского. В полнокровных драмах мировой драматургии (Шекспир, Шиллер) есть сюжет, есть и интрига. Однако канонизировать старые сюжетные схемы не следует. Мы считаем неправильными разговоры Афиногенова о «потолке». И считаем односторонними и ограниченными разговоры Вишневского о тесноте на сценической площадке, о тех массивах, которые, мол, давят на театральные стены; утверждения Афиногенова угрожают канонизацией интерьерной пьесы.

Из чего мы должны исходить, строя сюжет? Во-первых, из того, что пьеса должна быть сюжетна. Сюжет должен быть ради развития действия, характера и всестороннего показа людей. Сюжет

должен соответствовать типу пьесы: сюжет хроникальной, проблемной, сюжет эпопейной драмы должен быть разным. Сюжет должен развиваться не имманентно, сюжет должен развивать и действие и мысль. Нет хуже, когда действие и мысль не развиваются, а иллюстрируются. Мы за концентрированность и большую смысловую нагрузку сюжета. Мы против односторонней архитектоники сюжета, мы за разнообразные сюжеты, но против замены драматического сюжета эпическим рассказом, против кинокадров и всяких сцен, выпадающих из драматической фабулы произведения.

Мы за изобретательство ситуации. Драматурги наши часто берут готовую ситуацию и переносят ее в драму. Они боятся изобретательности. Изобретательность и усложненность ситуации не означает отхода от реализма. Возьмем пьесу Кочерги «Часовщик и курица». Разве возможно, чтобы все герои каждый раз встречались через несколько лет на одной и той же маленькой железнодорожной станции? И разве вяжется с жизненной точностью история с курицей, очутившейся в советском хозяйстве через 17 лет после того, как помещик-куровод хотел приобрести ее? Это невозможно. Но это не означает отхода от реализма. Отход будет тогда, когда ситуация вырывается из объективного процесса, извращает реальный процесс. Если этого нет, не бойтесь выдумывать и не берите готовых ситуаций, иначе вы не сможете давать интересных произведений и интересных драм. Ситуацию нужно усложнять, но так, чтобы она соответствовала правдивости жизни. Мы за интригу в нашей драме, но не за такую, какая рассчитана на голую зрелищность, на самодовлеющий эффект. Мы за четкую идейную устремленность интриги. Одно только нужно помнить: интрига, базирующаяся на общественно-коллективистических мотивах поведения, не имеет ничего общего с интригой, базирующейся на мотивах наживы и конкуренции, на мотивах частной собственности.

Интрига нужна нам для того, чтобы острее обрисовать социальную устремленность и активность героя.

И вот, нужен ли нам законченный или незаконченный сюжет? Условно говоря наша драма не должна иметь ни начала ни конца. Что это значит? Это значит, что пьеса должна иметь предисторию и послеисторию. Плохо, если история героя начинается и кончается в пьесе. Плохо, если начало пьесы не заставляет вас думать над тем началом, какое ему предшествовало. И плохо, если конец пьесы полностью заканчивается одновременно с опусканием занавеса так, что мысль дальше не движется. В границах своего сценического текста пьеса должна иметь выразительное начало и конец. Будет хороша та пьеса, которая расширяет мысли зрителя за пределы данной пьесы.

Исключительное значение в драматургии имеет язык. Слово обусловливает сценическую выразительность образа и действия. В драме ни одно слово не может быть сказано зря. Нигде не нужна такая экономия слова, как в драме. Слово в драме неразрывно связано с героем, каждое слово отражается на характеристике героя. Каж-

дая фраза, каждая реплика в диалоге всегда несет конкретную действенную функцию. Отсюда колоссальная ответственность за слово в драме: слово в драме должно быть характерно. Эту характерность иногда упрощенно понимают драматурги. Так, например, когда в «Бастилии Божьей Матери» Ряженко начинает разоблачать самого себя, политическую тактику своего класса, «полякам отдам сало, англичанам — железо, румынам — уголь, чехо-словакам — мясо», то это звучит фальшиво. Каждый чувствует, что это говорит автор, а не герой.

Следует избегать и словесной эквилибристики. Когда автор не в состоянии дать глубокой идейной характеристики, тогда он пытается компенсировать ее внешней словесной игрой. В наших новых комедиях, представляющих вообще чрезвычайно интересное явление, процветает словесная эквилибристика.

Пьеса Любченко «Мое—твое» чрезмерно ею злоупотребляет.

Ее нет в новой пьесе Микитенко «Птицы и насекомые», стоящей вообще с точки зрения словесной культуры на высоком уровне. Грубый натуралистический язык свойственен, скажем, пьесам т. Мизюна.

Небрежность и неуклюжесть языка встречаем мы и у других драматургов. Голованивскому нужно подумать о том, чтобы у него не было таких выражений в его пьесе, как «кулі горбаті виправляли спини у влади Рад».

Язык должен быть культурным. Слово в драме, как мы уже говорили, должно быть характерным. Мы против упрощенческой профессионализации и индивидуализации языка. Когда мы говорим, что один герой не должен говорить языком другого, то мы имеем в виду смысловую, а не диалектологическую диференциацию. Литературный язык не является механическим воспроизведением разговорного языка. Литература, особенно драма, отбирает от живого словесного материала типичное и пропускает через «цедило» литературной формы. Этот вопрос блестяще разрешает Алексей Максимович Горький, направляя свои стрелы как против механического перенесения в художественное произведение разговорного языка, так и против искусственного отрыва языка от живого словесного потока.

Советская драматургия должна бороться за реалистическое слово, несущее конкретную функцию, вытекающую из реальных взаимоотношений, за слово, нагруженное серьезным содержанием.

Исключительное значение имеет процесс становления новых жанров в нашей драматургии. То, что у нас сейчас появилась комедия, что у нас развивается трагедия, имеет колоссальное принципиальное значение. О чем это свидетельствует? Это свидетельствует о том, что наша драматургия начинает так широко охватывать нашу действительность, что действительность эта не может быть больше втиснута в рамки единой драмы. Драма должна диференцироваться. Становление новой комедии и трагедии подтверждает сказанное. Мы наблюдаем этот процесс лишь в зародыше. Но нужно со всей серьезностью отнестись к росткам этого нового. Вся суть в том, что новые

А. А. Дейнека. Советское искусство. Бег.

жанры подчеркивают колоссальные сдвиги и изменения, происшедшие в нашей драматургии.

На чем базировалась буржуазная трагедия? Буржуазная трагедия базировалась на показе того, что всякое противоречие между индивидуальной волей и «непреложными», «вечными» законами ведет к гибели. Что ставит героя буржуазной трагедии в трагическое положение? Это индивидуальные страсти, нарушающие нормы жизни: честолюбие (Макбет), скупость (Шейлок), ревность (Отелло) и т. д. Это «вина» душевного склада героя.

Коллизия буржуазной трагедии — это коллизия индивидуального характера или борьбы разных индивидуальных характеров. Индивидуалистический характер буржуазной трагедии находит свое выра-

жение в гегелевском определении характера трагедии. По Гегелю трагический герой впадает в противоречие с самим собою и окружением, но «вечная правда», «нравственная субстанция», «мировая гармония», которые неизбежно должны торжествовать, требуют жертв индивидуумов со всеми их противоречивыми страстями. Буржуазная трагедия не раскрывает социальной основы трагического и еще меньше указывает на выход из трагического положения людей.

Буржуазная трагедия фаталистична.

Маркс и Энгельс иначе смотрели на трагедию. Они считали, что трагедия должна показать диалектику социального бытия человека, раскрыть конкретные историко-общественные условия, определяющие поведение людей. Если вчитаться в переписку Маркса с Лассалем, то увидим, что Маркс отметил два типа исторических трагедий — трагедию представителя гибнущего класса, класса, поставленного ходом исторического развития в положение неразрешимых конфликтов, и трагедию революционера, рано появившегося, но появление которого тоже исторически обусловлено, как например, Мюнцер. Трагизм парижских коммунаров не только исторически обусловлен, но и необходим, так как он двигает исторический прогресс. Мысли Маркса о трагедии дают нам ключ к пониманию типа нашей трагедии.

Наша трагедия может быть лишь трагедией положительного героя. Мы можем дать историческую трагедию ранних революционеров. У нас может быть трагедия, базирующаяся на временных противоречиях борьбы. В гибели двадцати шести бакинских комиссаров ничего нет фаталистического. Сюжет «Гибели эскадры» Корнийчука— трагедийный сюжет. В обеих пьесах это трагедия ситуации, вытекающей из временных противоречий, в которых заложено то решающее противоречие, какое ведет к преодолению, т. е. к победе.

Если у нас нет фаталистической трагедии, то значит ли это, что наша трагедия является трагедией меньшего масштаба? Ни в коем случае. Наша трагедия будет трагедией большого действия именно потому, что в нашем трагизме нет ничего обреченного, фаталистического, что наша трагедия — это трагедия противоречий, в которых всегда заложен выход из противоречий и неминуемая победа. Уже сейчас мы имеем элементы новой трагедии. Они есть в «Гибели эскадры», в «Ваграмовой ночи» и в других пьесах. Вообще же для трагедии нужно иметь большой тематический и проблемный материал.

Особенно развивается у нас за последнее время комедия. Пока что объясняют успех комедии чрезвычайно примитивно. Люди хотят смеяться, развлекаться, — так толковал это явление на всесоюзном драматургическом совещании Левидов. Мы не можем согласиться с таким ограниченным подходом к делу.

Сторонники Аристотелевой поэтики навсегда запомнили, что комедия есть «воспроизведение плохого и порочного». Ложно-классическая поэтика видела специфику комедии в том, что она, в отличие от трагедии, показывающей царей, князей и т. д., показывает людей

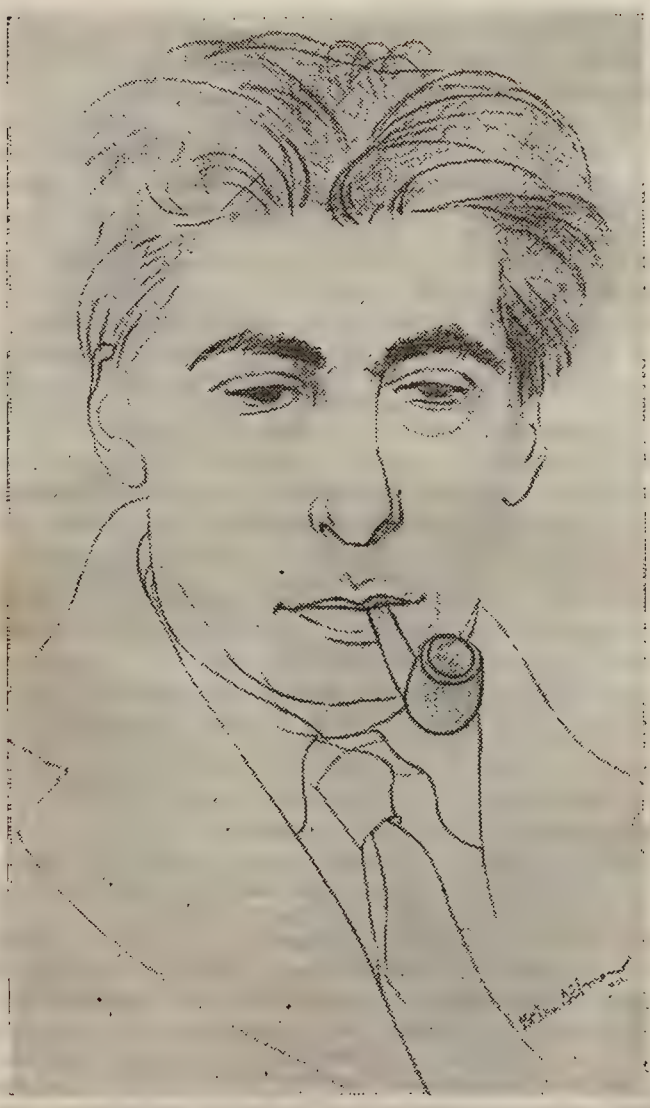
низших слоев. А вот человек, сумевший подытожить величайший опыт буржуазной комедии, Гегель, так определил источники комического: во-первых, это преследование мелких целей с серьезным видом, во-вторых, преследование великих целей мелкими средствами и, наконец, в-третьих, такое сплетение обстоятельств, когда цель и осуществление пребывают в таком контрасте, который ведет к веселой развязке.

Имеет ли наша комедия что-либо общее с этими принципами? Возьмем «Девушки нашей страны» Микитенко. Что общего имеют они с принципами преследования мелких целей с серьезным видом? Ничего. Или, наоборот, с преследованием великой цели мелкими средствами? Тоже ничего. Тут мы имеем преследование великих целей совсем не малыми средствами.

Принципы старой комедии встают вверх ногами, когда анализируем нашу комедию. Правда, если взять «Чужого ребенка», то можно видеть, что при всей своей идейной современности в понимании структуры, манеры, отдельных приемов комедия до известной степени идет по линии третьего гегелевского принципа: контраст цели и исполнения, ведущий к веселой развязке. Но такие комедии, как «Чудесный сплав», «Девушки нашей страны», ставят вопрос о серьезном исследовании тех новых принципов, какие создает наша комедия. Эта комедия является выражением нового мироощущения, радостного утверждения нашей жизни. Характерное отличие нашей комедии в том, что в комедийном плане выступают положительные герои, что драматическая коллизия строится не на конфликте, а на взаимном соревновании и солидарности.

Это не значит, что наша драматургия должна итти только по линии такой комедии. Есть у нас и сатира типа пьесы Микитенко «Птицы и насекомые», требующая особого подхода и анализа. Нужна нам сатира на классового врага. Нужна сатира на человека, приносящего в однородную классовую среду чужие, старые идеи. Подобная сатира имеет колоссальные перспективы.

Наша новая драматургия, появившаяся после исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23-го апреля 1932 года («Гибель эскадры», «Чудесный сплав», «Девушки нашей страны», «Птицы и насекомые», «Ваграмова ночь», «Часовщик и курица»), начинает новую полосу в развитии нашего театра. Эта драматургия начинает преодолевать описательность, иллюстративность, схематизм характеров, начинает создавать театр интеллектуальный, театр жанра. Но это только начало большого движения. Драматургия должна еще повести борьбу за пьесу высокой мысли, яркого характера, пьесу великих страстей, пьесу монументальной формы, достойную нашей социалистической действительности.



Портрет И. Эренбурга работы Натана Альтмана

В. Гоффеншефер

«ДЕНЬ ВТОРОЙ» И. ЭРЕНБУРГА

Писателю Грибину надо было написать новый роман. Критики его донимали. Они утверждали, что Грибин уклоняется от современных тем. Грибин взял в журнале аванс под роман о стройке и заказал место в международном вагоне. Он стоял возле управления заводом и рассматривал проходящих. Рядом с ним какой-то клепальщик перематывал портянки. Грибин, морщась, вспомнил, что жена забыла вложить в саквояж одеколон. Он подумал о жене, о своем кабинете с портретом Пушкина, о далеком уюте и он загрустил. Но надо было работать. Он вынул из кармана записную книжку и записал: «Большая постройка. Зовут «кауперы». Грандиозное впечатление. Вставить в главу, где ударник влюбляется». Утомившись, он зевнул и поплелся в столовую для иностранцев» («День второй», стр. 23).

Это очень зло и очень метко. Грибины наплодили немало романов, повестей и очерков. Они писали о «грандиозных впечатлениях» и о стопроцентно идеологически выдержанной любви ударников. Им казалось, они делали вид, что уловили «дух эпохи» и искренно плакали от умиления. На Турксибе у них потели очки. На открытии Днепрогэса — наворачивались слезы. На Челябстрое или Магнитострое они рыдали в джемпер стоящего рядом интуриста. Но вида несвежих портянок они избегали.

У нас имеется ряд писателей, для которых участие в строительстве и художественное изображение великих дел первой пятилетки явилось и является естественным и органическим делом. Таких писателей, к сожалению, пока что еще не очень много.

У нас имеется ряд писателей, для которых пятилетка и строительство — только модная тема, «актуальная тематика». Таких писателей еще много. Умиляются главным образом они. Их полные внешнего пафоса произведения — бесплодны и забываются на следующий день.

И есть писатели, для которых познание нашей действительности и изображение ее — это вопрос о познании самого себя, это мучительные поиски ответа на выношенные и наболевшие долгими годами вопросы, это разрешение ложных сомнений и разрушение ложных иллюзий. Произведения таких писателей всегда наиболее инте-

ресны, но и наиболее спорны. Они написаны не слезной водицей, а горячей кровью живого, взволнованного сердца и пытливого ума. Являясь произведениями, отражающими конкретные явления нашей действительности, они одновременно могут и должны быть рассматриваемы как факты эволюции творчества и мировоззрения писателя. Новый роман Эренбурга принадлежит именно к такому роду произведений. Поэтому значение этого романа может быть оценено только на фоне предшествующего творческого пути писателя.

«К нам отнесутся скептически наши дети или, может быть, мы сами узнаем себе со временем настоящую цену и посмотрим à vol d'oiseau на теперешние любимые идеи. Тогда мы будем смотреть с высоты настоящего на прошедшее; Тургенев же теперь смотрит на настоящее с высоты прошедшего. Он не идет с нами; он спокойно смотрит нам вслед, описывает нашу походку, рассказывает нам, как мы ускоряем шаги, как прыгаем через рытвины, как порою скатываемся на неровных местах дороги».

Мы не собираемся заниматься курьезными сопоставлениями Эренбурга и Тургенева. Но эти слова, сказанные Писаревым об авторе «Отцов и детей», могут быть использованы для характеристики прежнего отношения Эренбурга к нашей действительности и к нашей борьбе. Но Эренбург «смотрел нам в след» далеко не спокойно. Глядя нам в след, глядя, как мы взбираемся на гору, описывая нашу походку, он кричал нам о том, что слишком много рытвин и неровностей на нашем пути, он указывал на тех, кто срывался с тропинки, он предпочитал видеть мусор и камни, катящиеся вниз из-под ног тех, кто героически шел к вершинам социализма. Разуверившийся в человечестве писатель зло смеялся над теми, кто пытался доказать словом и делом, что человечество не едино, что на смену озверевшему капитализму и изолгавшимся жалким гуманистам пришел класс, который, защищая свои интересы, представляет подлинные интересы всего человечества.

Но мы пристально всматривались в этого скептика и внимательно его слушали. Нас роднила с ним острая ненависть к капиталистическому миру, к его жестокости, ханжеству и лицемерию. «Хулио Хуренито», «Виза времени», «Испания», наконец, «Джунгли Европы»— художественные произведения, памфлеты и очерки Эренбурга, незабываемые и значительные по своей остроте и яркости произведения о послевоенной Европе, о кризисе капитализма, о фашизме и т. п. С Эренбургом нас роднила и ненависть его к тем остаткам капиталистических элементов в бытии и сознании, с которыми мы ведем беспощадную борьбу. Эренбург мастерски бичевал эгоистические, собственнические инстинкты, обывательщину, мещанство, зоологическую ограниченность интересов и кругозора.

На протяжении десяти лет после революции этот писатель, изображая капиталистическую действительность, «проглядел» пролета-

риат, как класс, выполняющий величайшую историческую миссию. Изображая советскую действительность, он проявил непонимание процессов, происходивших в стране, и живых носителей этих процессов.

Октябрьская революция повернулась к Эренбургу не своей подлинной классовой сущностью, а некоторыми своими исторически неизбежными уродствами, иногда верно подмеченными, а иногда и мнимыми, и своими внешними парадоксами. Но парадоксы, преподнесенные самой жизнью, его не удовлетворяли, — он их сочинял. Так оказалось, что в России кучка мечтателей, аскетов-марксистов, тонула в море пошлости, шкурничества и мародерства, что аскетизм и непреклонная воля даже этого немногочисленного отряда оказались весьма и весьма относительными. Эренбург, мастер по пародированию «житий святых», доказывая, что «ничто человеческое не чуждо» марксистам, заставлял их «срываться» на столкновении с первым же человеческим чувством, и «цыпленки» немедленно же заявляли, что они «тоже хочут жить». Столкновение якобы схоластической догмы и схемы марксизма, с одной стороны, и человеческих чувств и чувствишек, с другой, и победа последних над первыми — вот тот извечный конфликт, который, по мнению Эренбурга, был основным конфликтом и висел как рок над делом Октября. Он не верил ни в жизненность научного социализма, ни в возможность изменения человеческих качеств и чувств. Это нам надо запомнить, ибо иначе мы не поймем сегодняшнего Эренбурга.

Нарастание новой волны революционного движения на Западе, с каждым днем усиливающаяся поляризация классовых сил между пролетариатом и капитализмом, между коммунизмом и фашизмом, гигантские успехи социалистического строительства в Советском союзе на фоне острейшего кризиса в капиталистических государствах — все это не могло не отразиться на развитии творческого пути Эренбурга и сыграло решающую роль.

Эренбург не ждал пассивно истин, преподносимых ему жизнью. Он упорно преодолевал себя. От легкого фельетона он перешел к углубленному очерку, пристально изучая лицо кризисной Европы и ее промышленности. Начиная с «Визы времени» и кончая очерками о революционной борьбе в Вене, Эренбург все больше и больше проникал в сущность развертывающихся в капиталистическом мире процессов. Он охватил состояние промышленности от ботинок до кино, от книги до каучука. Он пристальнее и серьезнее начал присматриваться к пролетарскому революционному движению на Западе, берясь за наиболее животрепещущие темы (борьба в Испании, Австрии и др.). И если еще в 1930 году он склонен был видеть в революционном движении лишь элементы усталости, разочарования и пессимизма («10 лошадиных сил»), то сейчас он заговорил языком революционного оптимизма (Очерки о венских событиях).

Одновременно с отображением процессов и явлений, наблюдающихся в капиталистическом мире, Эренбург пристально всматривается в нашу действительность, в те процессы, которые характерны

для первой пятилетки. Он пишет ряд очерков, объединенных под общим заголовком «Хлеб наш насущный» (1933). И наконец он пишет роман «День второй».

Обратившись к художественному изображению стремительных и напряженных лет первой пятилетки, Эренбург пошел по линии наибольшего сопротивления — и в смысле выбора темы и в отношении разработки ее. Он окунулся в самый актуальный и бурлящий материал — Кузнецкстрой, и поставил себе задачей показать, как в процессе социалистического строительства переделывается старый и растет новый человек. Тема огромна и ответственна. До сих пор она не получила достойного и равнозначного себе отображения в нашей художественной литературе. И нас привлекает в романе Эренбурга то, что он раскрывает тему с большой смелостью, пытаясь показать нашу действительность с максимальной правдивостью.

Пролетариат производил революцию не в белых перчатках. Пролетариат строит социализм не на прилизанной и сверкающей чистотой земле. Только поверхностные люди могут воображать, что наша стройка протекает без задоринки и под звуки бравурного марша. Суровую романтику нашей действительности эти люди подменяют сладенькой романтикой внешнего пафоса. И когда они сталкиваются с попыткой правдивого отображения нашей борьбы и наших трудностей, стоящих на пути к победе, они начинают вопить об искажении действительности и прочих смертных грехах, якобы, присущих художнику. Лучшей иллюстрацией подобной «ортодоксии» является статья т. Гарри «Жертвы хаоса» («Литературная газета» от 18/V 1934 г.), в которой он договаривается до того, что объективно «День второй» «является апологией австро-марксистской брехни о пятилетке, построенной на костях ударников». Мы не собираемся здесь давать оценку этой статье. Это со свойственным ему полемическим блеском сделал уже т. Радек (см. его статью «Жертва хаоса... в собственной голове», напечатанную в «Известиях» от 24/V 1934 г.). Если можно спорить с Эренбургом, то прежде всего следовало бы отметить ряд недостатков, касающихся художественных приемов подачи материала.

В 1925 году в статье «Романтизм наших дней» Эренбург, характеризуя молодую советскую литературу, писал: «Пренебрежение естественной «искусственностью» искусства обесцветило нашу молодую литературу... Опасны вес и значительность самого материала. События, люди, чувствования революционных лет столь ярки и патетичны сами по себе, что мыслимо двоякое поражение: убежать в сторону или же быть задавленным этим материалом».

Перед этой опасностью оказался теперь сам Эренбург. Он не убежал от материала. Нельзя сказать также и того, что этот материал его задавил. Но можно с уверенностью сказать, что полностью организовать материал (мы имеем в виду главным образом первые главы романа) ему не удалось. В качестве эпиграфа к роману поставлены слова из библии: «Да будет твердь среди воды. И стало так. И был вечер и было утро; день второй». Судя по одному из

устных высказываний автора, этот эпиграф должен не только определить основную тенденцию произведения, но и определить библейский, эпический стиль романа.

Мир строится заново. Только сейчас начинается подлинная история человечества. И вопрос об использовании эпических элементов в нашей художественной литературе — вопрос отнюдь не праздный. Эренбург поставил его вполне правомерно. Но повествование о людях, созидающих «твердь» социализма, приобрело у Эренбурга своеобразный характер. Первые главы его оказались где-то между библией и газетным очерком. Ибо из элементов библейского стиля Эренбург взял как раз то, что приближает эпические произведения к информационной сводке.

Совершенно случайное обстоятельство поможет нам уяснить, в чем дело. Одновременно с книжкой Эренбурга вышел в свет перевод замечательной книги американской писательницы Пэрл Бак «Земля». Автор этой книги — миссионер, объект изображения — патриархальный родовой быт китайского крестьянства. И несомненно, что это сочетание во многом обусловило библейский стиль книги, удачно гармонирующий со всеми другими компонентами произведения. Но какие элементы библейского повествования заимствует Пэрл Бак?

Во-первых, элементы эпического обобщения. Например:

«Люди трудились целый день, выпекая хлеб и сдобное печенье для стола богачей, и дети трудились с раннего утра до поздней ночи и ложились спать, неумытые и в грязи, на жесткие циновки, брошенные на пол; их заработка не хватило бы даже на кусок сдобного хлеба, который они пекли для других. Мужчины и женщины, не покладая рук, кроили и тачали тяжелые зимние меха и легкие весенние меха, и из тяжелой шелковой парчи кроили и шили пышные одежды для тех, кто питался от изобилия рынков; а сами хватали кусок грубой синей дабы и сшивали ее наспех, чтобы прикрыть свою наготу»...

Во-вторых, элементы обстоятельной эпической детализации при изложении действия и инвентаризации в передаче событий, касающихся описываемых персонажей. Вот характерные примеры:

«Теперь у Ван-Луна было больше земли, чем можно было засеять и убрать при помощи одного вола, и больше зерна, чем может держать в запасе один человек, и он пристроил еще маленькую комнату к своему дому и сказал своему соседу Чину:

— Продай мне свой участок земли, оставь свой одинокий дом и переходи в мой дом и помогай мне обрабатывать землю.

И Чин сделал так и был этому рад.»

Или:

«Потом он пошел в деревню и пригласил гостей, мужчин и женщин, всех, кого только знал, и пошел в город и пригласил всех знакомых в чайных лавках и на хлебном рынке и всех, кого только знал. И он сказал дяде:

— Пригласи кого хочешь на свадьбу моего сына: и своих друзей и друзей своего сына».

А вот характерный пример чисто-библейской инвентаризации:

«И он купил трех свиней и выводок кур и кормил их зерном, которое просыпалось на землю во время уборки. Тогда О-Лан стала работать в доме и сшила каждому новую одежду и новые башмаки, и сделала на каждую постель по одеялу из теплой новой ваты, крытому материей с цветами, и когда все было готово, у них стало много одежды и одеял, как никогда раньше».

Эренбург также использует эпические обобщения. Их в изобилии можно найти на первых страницах романа. Все они начинаются словом «люди» (см. стр. 7, 8, 9, 10), за которым следует глагол, характеризующий их действие или состояние. «Люди пришли сюда со всех четырех концов страны... Люди понеслись, и ничто больше не могло их остановить... Люди чесались, обнимались и плодились в темноте... ...Люди жили как на войне... Люди глядели на кран... и они понимали, что победа обеспечена» и т. д. Писатель вводит нас в гущу событий, развертывающихся на площадке Кузнецкстроя, проводит нити от этой площадки по всей стране, набрасывая схему грандиозной картины стройки и страны, взбудораженной великой стройкой.

Но нам кажется, что Эренбург перегрузил начало романа этими обобщающими картинами, не отделив основное от случайного. Нагромождение грандиозного материала создало впечатление стихийности. К тому же положение осложняется здесь еще тем, что Эренбург дает свои обобщения не на типичных явлениях и персонажах (это он делает в дальнейшем), а на ряде пестрых случаев и персонажей. Второй элемент, который он берет от эпического повествования, это не та обстоятельная детализация, которая практикуется, например, Пэрл Бак, а информационный перечень событий и имен.

Таким образом из трех элементов эпического повествования: безличного обобщения, типической конкретизации и летописного информационного перечня — второй элемент в начале романа выпал. И летописная информация зазвучала здесь как вмонтированная в эпический текст газетная вырезка. Было бы нелепо требовать от Эренбурга буквально таких же приемов конкретизации и детализации, с какими мы сталкиваемся у Пэрл Бак: слишком велика разница между задачами и материалом обоих художников. Было бы также неверно оспаривать правомерность употребления в романе приемов газетно-очерковой подачи материала. Но мы в праве отметить, что в данном конкретном случае это мало способствовало эпической устремленности повествования и организации материала.

Приводить цитаты излишне. Пришлось бы выписывать целые страницы. Достаточно указать, что в первых трех главах, занимающих 27 страниц, упомянуто около сотни персонажей и из них шестьдесят названы по имени. На ряду с этим фигурируют групповые перечни: приехавшие на стройку англичане, немцы, французы, итальянцы, шорцы, раскулаченные, «летуны», спекулянты, комсомольцы, ударники и т. д. Здесь же зарегистрированы быт и события: бараки, землянки, вши, болезни, мороз, пуск первой домны, пьянство, социалистическое

соревнование, катастрофы и победы, работа и досуг молодежи и т. д. Воистину, только в библии и подобных ей произведениях можно встретить такое насыщение повествования перечнями людей и событий. Но это не основное, что определяет эпос; это панорама и калейдоскоп.

Эренбург по своему писательскому складу — обозреватель. Автора «Хулио Хуренито» и «Трест Д. Е.» не удовлетворяла территория одного города, государства и даже материка, описание людей одной национальности, классовой группы и профессии. В своих прежних романах типа «Хуренито» и «Д. Е.» Эренбург носился по земному шару в поисках материала для разрешения основной проблемы произведения. Сейчас получилось другое: на ограниченной площадке строительства художник столкнулся со сложным переплетением событий и людей, и ему предстояло распутать клубок и найти в нем основной смысл. И то, что писатель попытался показать многообразие людей и событий на стройке, то, что он вводит огромное количество персонажей с различной биографией, для того, чтобы подчеркнуть трудности и многообразие переделки человека, то, что он не отделался обычным штампом, схемой, которые господствуют во многих наших произведения, — это уже само по себе хорошо и составляет заслугу писателя. Но в приемах раскрытия материала сказалась не совсем подходящая в данном случае манера молниеносного перелета и зарисовки, создающая иногда впечатление того, что автор не знает, за что ему ухватиться в первую очередь.

Эренбург как бы стремится охватить все, ничего не пропустить, чтобы оказаться максимально правдивым. Здесь не бесполезно вспомнить другое место из той же статьи «Романтизм наших дней», где Эренбург писал:

«Россия — страна сырья, и у нас искони больше внимания уделяют материалу, нежели его проработке. Для искусство это равносильно смерти... Наши простаки до сих пор думают, что правдивое изображение больших дел — это и есть большое искусство». Эренбург возражал не столько против правдивого изображения больших дел, сколько против натуралистического понимания этой правдивости.

Отвергая натуралистическое изображение больших дел, Эренбург указывал, что при таком способе отображения нашей действительности пафос и величие наших дней может снизиться до пафоса эмпирического отображательства. «Подлинное искусство, — прибавляет при этом писатель, — лежит вне этого пафоса седалища».

Пафос нового романа Эренбурга не принижает великого пафоса социалистического строительства, несмотря на то, что писатель рассказывает о сугубо прозаических делах. В отличие от некоторых критиков, нас не смущает ни описание нашествия на стройку вшей и тараканов, ни описание болезней и смертей, ни показ того, что среди строителей затесалось не мало человеческих отбросов, ни, вообще, все те «портянки», от которых отвернул свой деликатный нос писатель Грибин, предпочитающий видеть каупера лишь на фоне песен и знамен.

«Люди строили этот завод не с песнями и не со знаменами. Строя, они не улыбались. Их подгонял голод и колонки цифр. Они валились без сил. Но они продолжали строить, и революция снова жгла сердца людей, как в годы Чапаева, сибирских партизан и конармии».

Но, противопоставляя свое суровое повествование розовенькой водице «лакировщиков», Эренбург как бы сомневается: а достаточно ли правдиво я написал, не прикрасил ли я где-нибудь, не долго ли я задержал свой голос на высокой патетической ноте? И начинается перегибание палки в другую сторону, — нарочитое снижение материала. Здесь автором «Дня второго» извлекаются на свет художественные приемы, когда-то применявшиеся Эренбургом для иного материала и при ином отношении к этому материалу, приемы иронического и парадоксального снижения.

«Люди пришли сюда со всех четырех концов страны. Это был год, когда страна дрогнула. В Москве не хватало бумаги, шла в ход папиросная и оберточная. Из старых лабазов вытаскивали конторские книги прошлого века. Люди с фантазией безудержной, как стихия, старались писать бисерным почерком, чтобы сберечь четверку листка. Бумага нужна была для проектов, для смет, для таблиц. Трещали одуревшие ундервуды. Как бешеные бегемоты, ворочались ротационные валы. На заседаниях от цифр першило в горле и захватывало дух. Члены коллегий заболевали грудной жабой от исторического пафоса. Счетоводы и регистраторы начали пить чай в прикуску; засыпая, они теперь мечтали о плюшках».

Или вот пример того, как ироническое снижение переходит непосредственно в то, что сам Эренбург назвал «пафосом седалища»:

«В тот день, когда начальник строительства послал «молнию» о пуске первой домны, на площадке было шумно: люди праздновали победу. Из драгоценного чугуна отлили дощечку. На дощечке значилось: «Товарищу И. В. Сталину». В клубе итээров всклокоченные от счастья специалисты говорили речи и пили ячменный кофе с печеньем «Пушкин». В землянке Сидорчука, которую шутя называли «рестораном Порт-Артур», стоял дым коромыслом: Сидорчук тайно торговал водкой. Кто лез к сонливой жене Сидорчука, кто, перепив, тут же блевал» и т. д.

«Правда — всегда правда, — сказал когда-то Чернышевский, — но не всякая правда везде и всегда важна». Стремление к обязательному правдоподобному отображению в сочетании с приемом иронического и парадоксально-натуралистического снижения, уместным в других случаях и примененным Эренбургом на новом материале социалистического строительства, оказались в разрыве с этим материалом и с общей интерпретацией его писателем. Неудачно введенный прием зазвучал здесь диссонансом.

Но к счастью для Эренбурга и для читателя ни нагромождение материала, ни срывы в его подаче, ни забвение того, что в художественном произведении «не всякая правда и везде и всегда нужна», характерные главным образом для первых глав романа, не определи-

ли общего облика романа. И если мы остановились на тех моментах, которые рассматриваются нами как недочеты романа, то это сделано не для того, чтобы разложить по клеткам недостатки и достоинства произведения, а для того, чтобы показать, какие трудности приходится преодолевать и какие затруднения, обусловленные материалом и некоторыми особенностями творческого пути писателя, преодолел Эренбург.

Материал обрушился на писателя, но не задавил его. По мере чтения романа мы видим, как из-под хаоса нагроможденного материала и срывов в старую парадоксальность постепенно выкристаллизовывается то основное, главное и нужное, что Эренбург хотел показать. В чем же это главное и нужное?

Мы уже указывали на то, что «День второй» — это удачная попытка показать, как в процессе социалистической стройки рождается новый человек. Наша литература на своем пути к этой теме долго не могла найти ключ к ее разрешению. Тема — строительство и человек, машина и человек разрешалась часто однобоко: или строительство или человек. За стройкой и увлечением голым техницизмом часто забывали того живого человека, который строит и для которого строят. Когда же вспоминали о человеке, то нередко забывали о его связи со стройкой. В лучшем случае последняя превращалась лишь в фон для психологического копания в переживаниях героя. Наши писатели долго не могли художественно отобразить ту органическую связь, которая существует между развитием строительства и строителя, и ту истину, что нет социалистического строительства ради самого строительства, а есть сложный процесс создания новых ценностей, в котором люди нового общества, переделывая мир во имя процветания всего человечества, переделываются и сами.

В отношении показа этого в области индустриального строительства пока что преобладает по преимуществу очерковая и полуочерковая рекогносцировка, которая доставляет и художникам и читателям интересный материал. Что же касается фундаментальных художественных произведений, то мы имеем здесь лишь некоторые попытки, среди которых роман Эренбурга интересен не только по целому ряду удачных моментов в разрешении темы, но и тем, что разрешение именно этой темы Эренбургом приобретает дополнительные и замечательные для творческого пути автора свойства.

Если другим писателям приходилось и приходится преодолевать механистическое сопоставление социалистического строительства и человека, то Эренбург должен был преодолеть еще и тот конфликт, который был характерен для предыдущего этапа творческого пути писателя и о котором мы говорили в начале статьи: конфликт между социалистической большевистской волей, осуществляющей великую стройку, и якобы неизменными человеческими инстинктами, чувствами, разбивающими эту волю. И в эволюции Эренбурга «День вто-

рой», как и сборник очерков «Хлеб наш насущный», знаменателен тем, что этот конфликт, тяготевший отнюдь не над нашей действительностью, а над сознанием Эренбурга, устранен.

Понимание социалистической революции и социалистического строительства как стремления к воплощению самой по себе идеальной, но не жизненной, схоластической и абстрактной идеологии вытесняется здесь подлинным пониманием и утверждением социалистического строительства, как жизненного конкретного воплощения воли миллионов, воли, органически пронизывающей каждую деталь в делах и устремлениях пролетариата.

Когда приступаешь к чтению романа, кажется, что старый конфликт, который Эренбург видел в нашей действительности, не устранен. Слишком разительны подчеркиваемые автором контрасты между величием задачи, выполняемой на площадке Кузнецкстроя, и разношерстностью людей, выполняющих эту задачу, разнообразием и противоречивостью их стремлений и отношения к делу, узостью их интересов и кругозора. Слишком разителен контраст между светлой целью, к которой стремятся люди, строящие частицу социализма, и той грязью, которая изображается художником на их пути.

Но по мере чтения романа видишь, что противоречия и грязь, изображаемые Эренбургом, не заслонили от него подлинной сущности нашей революции. То, что показывает нам Эренбург в «Дне втором», это героическая черная работа людей, строящих социализм, работа, за которой и писатель и читатель видят определенную цель и верят в ее достижение. Разнообразие и противоречивость устремлений людей и их отношений к делу — это не неразрешимые человеческие противоречия, а отклики классовой борьбы, в которой вопрос «кто кого» уже решен. Узость интересов и кругозора массы строителей — относительны, и Эренбург это в дальнейшем покажет.

Вот вы читаете о том, как формировались человеческие кадры на строительстве: «В стране надрывались паровозы. Из их груди исходил мучительный свист: они никак не могли поспеть за людьми. За одну ночь на вокзальных перронах, как сказочные горы, выросли тюки, корзины, узлы — все вшивое и пестрое добро. Оседлая жизнь закончилась. Люди понеслись, и ничто больше не могло их остановить. Среди узлов вопили грудные младенцы. Старики отхлебывали суп из ржавых жестянок. Здесь были украинцы и татары, пермяки и калуцкие, буряты, черемисы, калмыки, шахтеры из Юзовки, токари из Коломны, бородатые рязанские мостовщики, комсомольцы, раскулаченные, безработные шахтеры из Вестфалии или из Силезии, сухаревские спекулянты и растратчики, приговоренные к принудительным работам, энтузиасты, жулики и даже сектанты-проповедники. Все эти люди неслись куда глаза глядят. Они не знали, куда они несутся. Но все они неслись на Восток, и это знала Москва».

Вот вам показ устремлений и отношения к делу передового отряда строителей — ударников.

«Их называли «ударниками». Одни из них надрывались, чтобы по-

лучить леденцы к чаю или отрез на штаны. Других подгоняло честолюбие: они не хотели остаться позади. Третьи работали так, как обычно люди играют в железку: это был свой строительный азарт. Четвертые мечтали выйти в люди: стать обер-мастером, попасть на курсы в Свердловск, променять кирку или кувалду на портфель красного директора. Пятые боготворили завод. Машины для них были живыми. Они звали домну «Домной Ивановной». Они звали мартеновскую печь «дядей Мартыном». Шестые верили, что стоит достроить завод, как людям сразу станет легче: будут рельсы, а по рельсам понесутся сахар, чай, сукно и сапоги. Ударников было много— чистых и нечистых. Но все они работали скорее, нежели могли. Они работали скорее, нежели могут работать люди».

Грибин удручен. Он видел на плакатах единую массу одинаково одетых в спецовки и одинаково подстриженных пролетариев, шествующую на фоне «кауперов». Он видел портреты ударников и, читая их биографии, умилялся. А здесь чорт знает что! Грибин возмущен, и, направившись на почту, написал возмущенное и сочувственное письмо т. Гарри.

Грибины и из художественного и из критического лагерей почему-то предпочитают не замечать, что Эренбург показывает, как лучшие из тех, кто устремляется на Восток, знают, зачем и во имя чего они туда пришли, как работники, ставшие ударниками ради пары штанов (какой ужас!) или из-за ущемленного честолюбия, превращаются в подлинных энтузиастов строительства. Подобная близорукая критика хотела бы, чтобы ей подали или готовенького стандартного энтузиаста или маниакального аскета. Что касается последней разновидности, то Эренбург мог бы по старой памяти сфабриковать ее в два счета. Но заслуга писателя именно в том и состоит, что он отошел от такого представления о тем, кто строит социализм. Критика, вопиющая вслед писателю: «назад, на старую дорогу!», являет собой зрелище более чем странное.

«Люди шли в плавку, как руда». Беря человеческий массив стройки таким, как он есть, Эренбург показывает, как в процессе классовой борьбы и строительства, как в процессе плавки людей «металл отделялся от шлака». И по мере развертывания романа Эренбург и сам отбрасывает этот шлак, впервые в своем творчестве показывая под ним клокочущий, искрящийся и отливающийся в новую форму человеческий сплав.

Люди, принесшие с собой из старого мира на великую стройку «неизменные» человеческие инстинкты и чувства, постепенно изменяются и сбрасывают с себя коросту пережитков капиталистического сознания. Люди, родившиеся в революционную эпоху, вступают в жизнь с новым комплексом чувств социалистического человека.

В процессе изображения всего этого Эренбург не только устраняет конфликт, якобы существующий между идеальными социалистическими стремлениями и неизбежно подрывающей их неизменной сущностью человека. Устранение этого конфликта связано с переходом Эренбурга от статического к диалектическому мировосприятию. Идея не-

изменности человеческих помыслов и чувств, лежавшая в основе скепсиса Эренбурга, вытекала из статического представления об этих помыслах и чувствах. Противоречия оказывались неразрешимыми, а парадоксы убийственными именно потому, что эти противоречия и парадоксы строились на контрастах, противостоящие элементы которых мнились, как неизменные, взаимоисключающие друг друга и непримиримые. Революция *или* любовь, революция *или* личная жизнь и заинтересованность, коммунизм *или* широкий индивидуальный кругозор, социализм *или* гуманизм, суровый революционный аскетизм *или* радостное мироощущение и т. д. и т. п. — вот как строились контрасты в старых произведениях Эренбурга. И дело обычно кончалось тем, что любовь, проявление личной заинтересованности, стремление к радости, развитию индивидуальных качеств и т. п. — все эти свойства, понимаемые в том виде, в каком они стабилизовались в результате долголетнего процесса капиталистического развития, что все эти проявления разрушали революцию и социализм, понимаемые, как абстрактные, идеальные догмы.

Но оказалось, что контрастирующие якобы элементы на самом деле органически слиты и двигают друг друга, что самые-то неизменные чувства приобретают новые свойства и оттенки, что любовь — это социализм, а социализм — это любовь, что социализм — это яркое развитие индивидуальности, что подлинный гуманизм — это социалистические устремления класса, освобождающего все человечество, что и личные интересы могут перерасти в прогрессивный стимул.

В процессе изменения мира человек изменяет самого себя. «День второй», в котором показано, как создается социалистическая твердь, показывает и то, как видоизменяются старые и растут новые чувства тех, кому принадлежит честь создания этой тверди. В прежних романах Эренбурга, в которых изображалась не только капиталистическая, но и советская действительность, люди «росли» вниз, деградировали. Те же, которые не желали деградировать, погибали или застывали в своем маленьком мирке сентиментальных мечтаний. «День второй» — это первый роман Эренбурга, в котором люди растут по-настоящему, образы наполняются богатым, положительным и жизнеутверждающим содержанием. И не случайно писатель сосредоточил основное свое внимание на тех, чей рост наиболее эффективен и чей облик наиболее ярок, — на нашей молодежи.

«Можно ли сомневаться в том, за кем будущее? Я это чувствую особенно остро потому, что лично я, скорей всего, обречен. Я хочу быть со всеми. Я стараюсь хорошо работать. Но надо мной висит какое-то проклятье».

Это — слова одного из молодых героев романа, студента Володи Сафонова. Сафонов это персонаж, вернее, та «воплощенная идея», которая от противоположного помогает понять «душу» нашей молодежи. Проклятие, висящее над Володей, — это традиционное несчастье лишнего человека. Собственно говоря, присутствие Сафонова среди

молодежи — весьма условно. Он очень стар, этот юноша, несущий в себе груз разноречивых сентенций от Платона и Плотина до Ницше и Шоу. Как гурман, изведавший тончайшие бюда, он презирает тех, кто находит радость в простых вещах, но презирая, он завидует, ибо ему уже никакая радость не дана. Мнимая независимость его мысли, не позволяющая ему примириться с прозаическим чугуном, оказалась ни чем иным, как пленением в стане идеалистической культуры, как зависимостью от непреодоленных контрастов и поверхностных скептических парадоксов вроде «Маркс и сирень», «человеческая душа и чугун». Книжное восприятие мира, склонность вместо прямого разрешения вопроса нагромождать вокруг него аналогии, сентенции, парадоксы, уменье остро схватывать величие и красоту прошлого, которое показывается в искусстве, и слепота в отношении величия настоящего, преподносимого самой жизнью, вера в других и неверие в себя — вот что сопровождает этого молодого старика, проходящего печальной тенью по бурным страницам романа и кончающего жизнь самоубийством.

Володя, разумеется, совсем не типичен для молодежи эпохи Кузнецкстроя. Можно было бы о нем и не говорить, если бы сам автор не уделил ему столько внимания и уделил не напрасно. В какой-то мере Володя Сафонов является живым олицетворением глубоких и мучительных раздумий самого автора, своего рода отчетом самому себе и подведением итогов. Авторский приговор Сафонову—это приговор многим чертам, преодолеваемым в себе самом Эренбургом. Писатель с большой болью и с большим мужеством дискредитирует опустошенного скепсисом Сафонова, этого «князя без владения». Более того, он ясно отдает себе отчет в том, к чему объективно могла бы привести противоречивая идеологическая система типа сафоновской.

Вспомните несвязное рассуждение Володи о Достоевском, машиноборчестве и нашем строительстве, рассуждение, развиваемое в обычном для Сафонова порядке исторического экскурса, забавного контраста, рассуждения ради рассуждения и только. Вспомните, как понял это рассуждение неудовлетворенный строительством и враждебный ему Толька Кузьмин: он пошел ломать машину. Вся эта история рассказана Эренбургом не столько для того, чтобы показать нам Кузьмина, сколько для того, чтобы показать, какими конкретными делами может обернуться туманное острословие гордящегося своей самостоятельностью и независимостью стороннего свидетеля схватки, какими силами и для каких целей оно было и может быть использовано.

Эренбург распрощался с Сафоновым еще до того, как убил его. Он ушел от него вместе с Ириной, которая, понимая героику будней, не могла примириться с блистательной опустошенностью мудрствующего и несчастного «изгоя». Вместе с Ириной он пришел к Кольке Ржанову, этому подлинному молодому герою нашей действительности и романа Эренбурга.

Портрет этого героя надо искать не только на тех страницах, которые посвящены жизнеописанию Кольки. Образ Сафонова, кроме других своих функций, как контрастирующее начало, очень помогает

уяснению облика нашей молодежи. Его оторванности от жизни, абстрактному интеллектуализму и культуре, перевариваемым в себе, противостоит бурная и активная жизнедеятельность пришедших из рабочих поселков и глухих деревень юношей и девушек. Все эти Кольки, Васьки Смолины, Ирины, Вали, Груни и Шурки не могут похвастать ни знакомством с Сенекой, ни чтением Поля Валери. Но они знают, зачем и во имя чего они живут и чего они хотят. Они отдают себя конкретным делам великой стройки и в то же время жадно впитывают в себя то лучшее, что дают человеческие знания и культура: от схемы прокатного стана до Пушкина. Они не смогут оценить тонкую ироническую игру мысли у Паскаля или Шоу, они их пока попросту не знают. Маяковский прельщает их пока только четким ритмом слов «наш бог бег, сердце наш барабан». Но придет время — они узнают и Паскаля и Шоу, но узнают их не для того, чтобы запутаться в парадоксах культуры, а для того, чтобы, преодолев эти парадоксы, двинуться дальше. Вот это именно и показал Эренбург в своем романе.

Постановка проблемы культурного развития молодежи и отношения последней к интеллектуальной культуре — большая заслуга Эренбурга. И в своем романе он уделяет этому вопросу особое внимание. Показывая жадность рядовой советской молодежи к завоеванию человеческих знаний и культуры, он опрокидывает высказываемые часто опасения о том, что наша молодежь находится перед опасностью ограничения узкой техникой, физкультурой и поверхностной политграмотой. Стремление к глубокому и широкому культурному кругозору, радостное восприятие культурных ценностей, сознательное отношение к ним и их переоценка — эти черты не только должны опрокинуть легенду об «американизме» или культурном нигилизме нашей молодежи, но и показать различие отношения к культуре, существующее у Сафонова и у активной комсомольской и некомсомольской молодежи.

В этом отношении прямо-таки символична сцена в библиотеке. Перегруженный книжной мудростью и раздираемый противоречиями книжных сентенций, Сафонов пугает самоотверженную библиотекаршу Горбачеву своими проклятиями по адресу книги и готовностью их уничтожить. Но вот приходит в библиотеку новый наследник и хозяин книги — Валя. Эта девушка, недавно пришедшая из деревни, работавшая проводником и попавшая теперь на рабфак, поняла, что специальными знаниями ограничиться нельзя, и жадно потянулась к книгам. Просветлевшая библиотекарша, сразу влюбившаяся в новую посетительницу и почувствовавшая в ней подлинного хозяина культуры, ведет ее к шкафу с самыми ценными книгами.

Если мы захотели бы более точно конкретизировать тему романа, то она оказалась бы не столько темой строительства и переделки на нем людей, сколько темой роста нашей молодежи. Колька Ржанов тем и примечателен, что в его обыкновенную биографию включились новые и необыкновенные черты, присущие поколению социалистического строительства. В изображении этого «рядового» образа, этого

простого, улыбающегося и ясноглазого рабочего паренька, который втянулся в ударничество из-за ущемленного самолюбия и вскоре стал одним из лучших ударников и организаторов социалистического труда, Эренбург вложил много любви. Иногда кажется, что писателя прельщает в герое его непосредственный примитивизм, но когда ближе знакомишься с Колькой, видишь, что его примитивизм — это не примитивизм неиспорченного дикаря, а та сложная простота, которая присуща новому человеку. Он героически предупреждает аварию, руководит бригадой, читает книги, разговаривает о Стендале, изобретает деревянный кран (облегчивший, несмотря на свою допотопную конструкцию, работу людей), занимается делами комсомольской организации, любит Ирину — все это очень обычно, но все это начинает звучать по-особому, когда видишь, как впервые поверивший в себя в коллективе Колька широко зашагал по земле, как ясны (но не схематизированы) его устремления и рассуждения, как жаден и пытлив он в своем стремлении многое узнать, многое сделать и как радостен его путь в будущее.

При изображении Кольки Ржанова Эренбург мобилизовал тот запас лиризма и мягкой иронии, который раньше расходовался им на обитателей «Проточного переулка», на Жанну Ней, на Аннмари из «Москва слезам не верит». Но сейчас этот лиризм приобрел новые качества и новое звучание: он проникнут большим оптимистическим пафосом.

«День второй», являясь первым жизнеутверждающим романом Эренбурга, являясь первым его романом, в котором люди растут и побеждают, является, естественно, и первым оптимистическим романом писателя. «Ирина и Колька были на своем месте. Они твердо знали, что им делать». Целеустремленность героев и целеустремленность победной борьбы пролетариата за построение социалистического общества захватили и самого писателя. Роман Эренбурга о людях нашей страны, о новом человеке, строящем социалистическое общество, — это талантливое и острое орудие познания этого общества и борьбы за него.

Шалва Радиани

ПУТЬ ПОЭТА

Галактион Табидзе — крупный представитель современной грузинской советской поэзии. Первые его стихотворения были опубликованы в 1908 году.

Г. Табидзе довелось выступить на литературное поприще в исключительной социально-политической атмосфере. Это был период поражения первой революции.

Вот как характеризует этот период Ленин: «Годы реакции (1907—1910). Царизм победил. Все революционные и оппозиционные партии разбиты. Упадок, деморализация, расколы, разброд, ренегатство, порнография на место политики. Усиление тяги к философскому идеализму, мистицизм, как облачение контрреволюционных настроений» (т. XXV, стр. 176).

Этими настроениями упадочничества были охвачены и грузинские писатели. Только революционная литература Грузии, еще сравнительно слабая, выделялась своими идейными устремлениями и несмотря на гонения не отрывалась от революционной борьбы рабочего класса.

В такой социально-политической и литературной обстановке выступил со своими стихами Галактион Табидзе. Эта общая атмосфера оказала свое влияние и на характер его творчества.

Для первого периода творчества Г. Табидзе характерны романтическая грусть, пессимизм, неверие. Основная идея почти всех его стихов того периода,— природа человека ограничена, человек — слабое существо, он одинок. Бытие человека — вечное скольжение по краю глубокой пропасти. Человек обретает счастье, лишь удалившись от жизни. Охваченный тоской, поэт пишет об одиночестве, лунных ночах, кладбищах.

Я могилу ищу, чтобы уняла
И заставила забыть сердца глубокую боль...

Г. Табидзе — один из первых представителей символизма в грузинской литературе.

В своей поэзии Г. Табидзе дал целый ряд характерных для символизма мотивов. В результате приятия символического «двоемирия» действительность казалась Г. Табидзе иллюзорной, нереальной.

И шел одиноко по тоскливому пути,
И вновь мечтал я о мире другом.
(«На пути»).

Подлинная жизнь начинается в другом, «потустороннем» мире (стихотворения «За судьбами», «Искусство» и др.).

И другие мотивы поэзии декаданса также слышны в поэзии Г. Табидзе того периода.

Как знать друзьям о муке вечной, таящейся в груди больной?
Как знать, что в глубине сердечной схоронено навеки мной?
Лишь ночь, подруга думы поздней, лишь ночь, горящая в окне,
Ту знает тайну, что мимозой в моей таится глубине.
Ночь знает о пути тернистом, которым мне итти не вмочь.
Теперь мы двое в мире мглистом; мы двое в мире: я и ночь.
(«Я и ночь»).

Романтически подходит Г. Табидзе к природе. Природа для него—средство символизации внутренних переживаний, пейзаж «души». Поэтому так часто встречаешь в его стихах того периода грустную осень, когда уже слабо греют солнечные лучи, желтизна покрывает все, спадают листья и уходит от нас все молодое и здоровое. Или зиму, когда все скована морозом и снежным саваном, когда могильная тишина царит всюду. Весна и лето, период пробуждения и пышного расцвета природы, горячее солнце мало привлекают поэта.

Правда, уже в первой книге стихов имелись робкие попытки вырваться из индивидуалистически-мистического восприятия мира. Наряду с разочарованностью и безнадежностью в его стихах встречаются более бодрые мотивы. Но вслед за ними Г. Табидзе вновь возвращается к прежней безнадежности, вновь погружается в густую мглу пессимизма («В последний день» и др.).

В 1919 году Г. Табидзе выпустил вторую книгу своих стихов. В этой книге он остался верен прежним пессимистическим настроениям. Весь мир кажется ему мрачным и безликим. То, чего Г. Табидзе не смог досказать в первой книге, раскрыто во втором сборнике до конца.

Падал снег на зимние сады,
Несли черный гроб,
И развевала знамена
Буря с развевающимися волосами.
Путь был пустынен,
Безликим и мрачным.
И вновь проносили гроб.
Переговаривались вороны.
Звони! Лопатой живей!
Падал снег на зимние сады...
(«Падал снег на зимние сады»).

Поэт верит в существование другого, потустороннего мира. Он стремится узреть этот мир. Эти мистические настроения во всей полноте и со всей силой переданы Галактионом Табидзе в «Вороных конях».

В целом ряде моментов Табидзе однако отличается от грузинских символистов-декадентов-«голубороговцев». Для последних характерна эстетизация уродства, апология богемы, эротомания, культ кошмаров и т. д. Табидзе был в достаточной степени далек от этих болезненных мотивов.

Для лирической композиции Г. Табидзе характерен иррационализм. При таком построении стиха образы складываются в каком-то хаотическом беспорядке, якобы отражающем мистический мир, находящийся по ту сторону эмпирической действительности и неподчиненный обычным законам логики. Отсюда — обычный композиционный прием Г. Табидзе — дать неожиданно необычный образ.

Иррациональная композиция особенно сильно представлена во второй книге стихов Г. Табидзе. Здесь часты неубедительные переходы от одного образа к другому, их логическая несвязанность, что должно, по замыслу поэта, создавать мистические, окутанные тайной настроения («У него открытыми остались глаза» и др.).

Нужно также отметить, что образам Галактиона Табидзе нехватало конкретности, что естественно также шло от символизма.

Следуя девизу Верлена «Музыка, музыка прежде всего», он музыкальности подчинял почти все элементы стиха. Это часто приводило к затемнению смысла.

Влияние символизма сказалось и на использовании Табидзе таких характерных для символистской поэзии средств, как аллитерации, вопросительные интонации и т. д. Отсюда же крайний субъективизм и лиричность в его поэзии, полное отсутствие каких-либо элементов эпоса. Из русских символистов сильнее всего влиял на него А. Блок. Необходимо отметить еще новаторскую роль Табидзе в грузинском стихе. Он обогатил грузинскую поэзию новыми ритмами, образами, рифмами, ассонансами и т. д.

Свержение самодержавия вызвало в поэте восторженный отклик. Как поэта-романтика, Галактиона Табидзе увлекло величественное зрелище революции, «мощный перезвон колоколов».

Рассвело. Зажглось огненное солнце, всплыло вверх...
Знамена скорее!
Свободы так жаждет душа,
Как табун подстреленных ланей — прозрачного ручья...
Слава тем, кто нас с надеждой вновь в бой поведет,
Кто твердо встретит грозный удар врага.
Рассвело. Объединяйтесь, объединяйтесь, объединяйтесь!
Знамена, знамена... Знамена скорее!

(«Знамена скорее»).

Однако в период диктатуры меньшевизма основной тон поэзии Г. Табидзе все же не изменился. Разочарованность, неверие попрежнему определяли его творчество. Меньшевистский «демократический» строй не смог дать здоровый импульс поэзии Г. Табидзе. Поэт заявлял, что единственный путь к спасению человека — смерть («У него открытыми остались глаза»).

За февральской революцией, после самоотверженной борьбы революционного пролетариата и его авангарда — большевистской партии, последовала Октябрьская революция. Многие грузинские писатели, выступившие на литературном поприще еще до революции, на первых порах не смогли понять или сознательно отвернулись от этого великого движения пролетариата. Значительная часть грузинских пи-

сателей старого поколения была связана с разгромленными революцией классами.

С первых же дней советизации Грузии Г. Табидзе примкнул к той части интеллигенции, которая целиком и безраздельно приняла Октябрьскую революцию. На первых порах пролетарская революция выступает у поэта как некое абстрактное движение. Она уподобляется буре, разрушению и т. д.

В революции он попрежнему искал блестящего и романтического. Поэтому в то время он еще часто недооценивал перспектив революции, не в состоянии был ориентироваться в сложных процессах современности.

Г. Табидзе воспринял пролетарскую революцию как стихию. В революции он видел путь к высотам поэтических устремлений, начало необычайного «мирового оркестра», «мирового разрушения», «девятого вала».

В первые годы грузинского Октября поэт был увлечен грандиозностью революционных явлений:

Поэты Грузии — себя мы вихрям отдаем...
(«Мы, поэты Грузии»).

Но с дальнейшим углублением революции Табидзе все успешнее освобождается от своего мелкобуржуазного индивидуалистического прошлого. За последние годы ему удалось почти полностью освободиться от болезненно декадентских настроений. Активное участие в социалистическом строительстве углубило его понимание пролетарской революции. Естественно, что пересмотр своих старых позиций он начал с проблемы отношения поэта к революции.

Как определял Г. Табидзе до революции отношение поэта к действительности? Поэт для него был новым некоим божеством. Г. Табидзе говорил о том, что его поэзию питает одиночество, пассивное отношение к жизни:

Когда я среди людей — теряю веру, радость;
Когда одинок — у меня есть чистый храм поэта.
(«Моя лира»).

Сейчас Табидзе совершенно иначе ставит этот вопрос. И решает его так, что освобождается и от механистического понимания роли поэта, как пассивного отобразителя действительности, и от идеалистического понимания, при котором действительность превращается лишь в объект творчества поэта.

Некоторые писатели выдвигают реакционную теорию о несовместимости искусства с революционной современностью. Эти писатели заявляют, что в наше время для искусства, литературы и особенно лирики нет соответствующей атмосферы. В грузинской поэзии эту точку зрения высказал Ал. Абашели («Лирик и садовник») и И. Гришашвили («Беседа с наборщиком»).

Для Г. Табидзе таких явно буржуазных установок не существует. Он решительно борется с буржуазными взглядами о враждебности искусства социалистическому строительству, заявляя что новая со-

циалистическая жизнь дает богатейший материал для искусства. Нужно только видеть этот материал.

По Г. Табидзе поэт сейчас инженер своего дела, на творческом знамени которого лозунг «Строительство новых дней», конечно не в «лефовском» понимании. Современный советский поэт — изобретатель в своем деле. Советский поэт отличается от старого поэта своей органической связью с массами:

Вперед, товарищи, вперед!
Поэт — борец,
Кузнец нового мира!
Он стоит впереди в горячих боях,
Как цементная стена!
(«Революционная Грузия»).

Мы выше уже отметили, как поэзия для Г. Табидзе из самоцели превращается в оружие классовой борьбы, в своеобразное средство борьбы за строительство социализма. Меняется и подход поэта к действительности. Раньше искаженное отображение действительности идеалистическими методами Табидзе ставил выше действительности, теперь для Г. Табидзе значение поэзии определяется ее соответствием объективной действительности. Утрачивает значение иллюзорная действительность.

Время, время отметь!
Подпиши под стихом
Этот год, день и час!
Не только годы знаменуют перелом, —
Каждая строка каждого стиха
Врезается в классовый бой;
Это эпоха серпа, кузниц,
Эпоха, сковавшая старое,
Эпоха разгрома старого,
Эпоха индустриальных времен.
(«Революционная Грузия»).

Здесь не только декларативный приход к новой жизни, — всем своим творчеством Г. Табидзе пришел к классу, строящему социализм.

Органически подходя к пролетарской революции, Табидзе существенно меняет и тематику своего творчества. До революции он выбирал такие темы, которые рельефнее раскрывали мистически-индивидуалистическое отношение к жизни. Сейчас его тематика непосредственно связана со строительством социализма, с классовой борьбой и т. д.

На советизацию Грузии Г. Табидзе отвечает конкретными стихотворениями: «Мы, поэты Грузии», «Джон Рид», «Это гудит целая эпоха», «Восток», «Это стихотворение», «Сто стихотворений», «Пацифизм», «Эпоха», «Революционная Грузия», «Октябрь», «Горячий привет пролетарским писателям», «Пусть все красноармейцы стоят, как львы», «Пресса» и т. д. Эти стихи и поэмы отражают творческое развитие Г. Табидзе, его путь сближения с пролетарской революцией.

Из поэтических произведений Г. Табидзе последнего периода высоким идейным пафосом и реалистической простотой выделяются «Эпоха» и «Революционная Грузия».

«Эпоха» и «Революционная Грузия» не построены на каком-то одном событии. Это скорее стихи-хроника. Содержание их — многогранность нашей жизни и борьбы. В «Эпохе» Г. Табидзе пытается отобразить все основные явления новой эпохи.

Поэт пишет о мировой и гражданской войне, о борьбе трудящихся масс с эксплоататорами, о женщине-бойце, 1905 годе и т. д.

Сердце нам рассекая,
Играй оркестр, играй.
Мы светимся, сгорая,
И радуется май.

В лучике, в камешке малом
Подлинных звуков строй,
С Интернационалом
Воспрянет род людской.

«Революционная Грузия», как и «Эпоха», представляет собой монтаж отдельных стихотворений. В каждом Г. Табидзе рисует какой-либо момент нашей действительности. Рионгэс, новые фабрики и заводы, колхозы, трактор, Красная армия, промфинплан, пятилетка и т. д. и т. д. — вот темы, развернутые Галактионом Табидзе.

«Революционная Грузия» — гимн социалистическому строительству и борьбе. В этом стихотворении-хронике поэт затрагивает целый ряд актуальных проблем современности.

«Революционная Грузия» начинается с беседы о Рионгэсе. Эта грандиозная стройка для Г. Табидзе — символ развернутого социалистического строительства.

В «Революционной Грузии» с чрезвычайной убедительностью дан целый ряд моментов новой жизни. Незабываема, например, массовая песня о коллективе.

В обстановке развернутого социалистического строительства радикально меняются формы старой жизни и взаимоотношений. Прадедовская арба уступает дорогу автомобилю, соха — трактору. В городе и на селе господствуют социалистические формы труда — социалистическое соревнование и ударничество. Культурная революция производит целый переворот в сознании людей и т. д. Поэт увлечен пафосом этого строительства. Его радуют темпы нашей жизни.

В «Революционной Грузии» характерна крайняя гипербола в сравнениях.

Круто изменился подход поэта к таким темам, как вопросы смерти, жизни и др. Если раньше все эти проблемы разрешались Табидзе пессимистически, то сейчас разрешение их окрашено общим оптимистическим принятием жизни.

И после грузинского Октября у Г. Табидзе были провалы идейного характера. Всего рельефнее это сказалось в его «Ста стихотворениях». Здесь Г. Табидзе подчас вновь перекликается со старыми, упадочническими настроениями. Однако связь с революционными массами помогла ему побороть в себе старые, антиреволюционные настроения.

Изменился и творческий метод Г. Табидзе. Он в основном уже высвободился из тенет идеализма. Теперь в поэзии Г. Табидзе налицо борьба за овладение методом социалистического реализма.

Но все же и сейчас Табидзе не свободен от слабостей, провалов и дефектов. Обще-идейная направленность поэзии Г. Табидзе не закреплена еще конкретными образами. В поэте все еще силен абстрактный подход к темам, он часто обнаруживает весьма примитивное понимание вопросов классовой борьбы. Во многих стихах Г. Табидзе и сейчас не видно еще борьбы за глубокое развитие темы. Наряду с высоко-художественными и политически острыми вещами встречаются слабые риторические стихи.

Органическое приятие пролетарской революции придало поэзии Г. Табидзе динамичность, отбросив прочь обычную для него раньше «романтическую» мягкость.

В грузинской советской поэзии Г. Табидзе в настоящее время активный борец за свободные белые стихи. Разговорно-декламационная интонация характеризует почти все его последние произведения. Это свойство творческого стиля Г. Табидзе придает его стихам особую массово-агитационную силу.

От безверия и пессимизма, от стремившегося в лазоревые дали символиста к подлинно советскому поэту — таков поэтический путь Г. Табидзе.

Я. Бронштейн

СТАРЫЕ И НОВЫЕ ОБРАЗЫ

(*Заметки о белорусской прозе*)

1

Отмеченный еще в историческом постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля процесс идейно-политической перестройки значительной группы писателей весьма усилился за последние годы. Однако было бы наивным предполагать, что он в условиях ожесточенной классовой борьбы протекал легко. Перестройка — это особая форма классовой борьбы на литературном фронте. Она сопровождалась и сопровождается вылазками классового врага, стремящегося использовать ее в своих классово-враждебных целях.

Она сопровождалась и сопровождается рядом срывов при плодотворном, в основном, творческом переломе, произошедшем в широких писательских массах.

Контрреволюционеры разных мастей, и в первую очередь белорусские нацдемы, сделали в последние годы ряд попыток вернуть свои потерянные позиции. Они пустили в ход версию о том, что постановление ЦК якобы означает «амнистию уклонов». Они пытались выступать против партии и партийного руководства на литературном фронте под предлогом борьбы против РАППа (вспомните выступление нацдема Сидоренко, о котором писала «Правда»). Они пытаются и по сие время подменять подлинную перестройку «пристройкой».

Проблема перестройки и «пристройки» предстает перед нашей критикой, как исключительно интересный комплекс творческих вопросов.

Мы били классового врага на литературном фронте БССР, вскрывали идейно чуждую направленность его произведений, но нам до сих пор еще не всегда удается вскрывать враждебные тенденции в его произведениях, протаскиваемые им в замаскированной форме.

А между тем, когда мы ставим сейчас в БССР практически и теоретически вопрос о том, что такое «перестройка» и каким образом классовый враг пытается под флагом «перестройки» минировать на-

ши позиции, — мы неизбежно сталкиваемся с необходимостью по-новому разбираться и в вопросах формы, в литературных приемах. Необходимо усилить свою бдительность и, анализируя литературные произведения, ударять по классовому врагу и тогда, когда он идет в наступление под маской литературного «новаторства», когда он скрывается в «зарослях» мало изученных нами тончайших компонентов стиля, пейзажа, ритма, в лексике, метафоре и т. д., что нам критикам БССР, до сих пор еще не всегда удается.

За нас, за критиков, делает это нередко писатель. Тов. Бядуля, например, в ряде глав второй части своего романа «Язэп Крушынский» занят пародийной дискредитацией нацдемовских приемов письма, нацдемовской поэтики. Поскольку Бядуля сам в прошлом являлся бардом белорусского национализма, эта работа приобретает сугубый интерес. Имеется в романе исключительно интересное место, где в форме памфлета, направленного против нацдемовской поэтики и нацдемовского стиля, автор раскрывает схему нацдемовского стилевого шифра. Бядуля рассказывает о нацдемовском поэте Цярешке (один из героев романа) следующее:

«Цярешка прыдумваў разныя шыфры. Ен займаўся гэтым з захапленнем вынаходцы.

Свае затоеныя думкі, галоўны стрыжань твору, ён в усіх бакоў абкідваў чырвоным пясочкам «рэволюцыйных» строф. Перакройваў по свойму народныя казкі, дзе у сімволіцы жывелін, вятроў і дажджоў чулася змяінае сыканне яго захаваных настрояў.

У шматпланавасці «Галасоў палёў» ён шпурляўся смумам і радасцю з такім спрытам, што няспрытны чытач не ведаў, дзе канчаецца сум і дзе начынаецца радасць, чым выклікан сум і чым выклікана радасць» [1].

Как беллетрист, который в прошлом занимал видное место в нацдемовском лагере и внимательно вдумывался в основы нацдемовской поэтики, Бядуля с замечательной четкостью вскрывает здесь ряд основных элементов этой поэтики: попытку использовать оружие аллегории и символа, народный фольклор и романтику в борьбе против пролетарской культуры («перакройваў па свойму народныя казкі» и т. д.).

Любопытно, что, говоря о стилевых приемах нацдемовской литературы, Бядуля указывает на то, что многоплановость, композиционная анархия «лирической прозы» давала нередко «пристраивающимся» нацдемам возможность очень ловко «лавировать между настроением печали и радости», лавировать таким образом, чтобы наша литературная критика могла не сразу распознать их подлинную сущность.

[1] «Цярешка придумывал разные шифры. Он занимался этим с увлечением изобретателя.

Свои тайные замыслы, главную идею произведения, он посыпал красным песочком «р-р-еволюционных» строф. Перекраивал по-своему народные сказки, так что в символах животных, ветров и дождей слышалось змеиное шипение его затаенных чувств. Он так искусно орудовал печалью и радостью, что самый искушенный читатель не разобрал бы, где кончается печаль и начинается радость, чем вызвана печаль и чем вызвана радость».

Если принять во внимание, что в белорусской советской прозе до сих пор весьма сильны традиции «лирической прозы», с присущей ей сюжетной бесхребетностью и лирико-импрессионистской статичностью, то эти указания Бядули приобретают большое политическое значение.

Как пример враждебного стилевого «шифра» можно привести новеллу «Цеснаватая куртачка» нацдема Калюга. Новелла написана на колхозную тему. Калюге хотелось создать иллюзию, будто бы он включился в строительство колхозной литературы. Но смотрите, как этот нацдем «сработал» новеллу, пытаясь усыпить бдительность наших критиков. Новелла «Цеснаватая куртачка» написана в тоне «невинной развязности». Автор, видите ли, «обнажает» прием. Автор хочет доказать читателю, что он не говорит о серьезных вещах, дескать, он «играет», он — «новатор».

Цитируем начало новеллы:

«Никуда не годится всегда начинать с погоды, с ветра, с деревьев. Но кто же мне сказал, что я лучше других? И, твердо придерживаясь этого убеждения, что я не лучше других, смело начну еще хуже: с прошлогоднего снега».

Автор выступает в качестве «новатора» против установившихся у целого ряда белорусских прозаиков-натуралистов традиций, начинать свое произведение с бесконечных стилизованных пейзажей. Но тут же сам иронически начинает новеллу с «прошлогоднего снега». Это сразу создает у читателя ироническое отношение к рассказываемому.

Но ведь в новелле речь идет о годе великого перелома! Речь идет о зиме 1930 года, когда рабочий класс и трудящееся крестьянство шли на борьбу за ликвидацию кулачества как класса.

И вот эту героическую тематику Калюга разрабатывает, «резвясь и играя».

Как же он пытается под маской новаторства вести наступление против советской власти? Калюга рассказывает читателю о неудачной попытке молодого колхозника попасть на рабфак. Кузнец Адась Банковчик тяготится глухой, беспросветной колхозной жизнью. Все бегут из колхоза в Минск, который манит к себе далеким электрическим сиянием. Адась Банковчик стремится на рабфак. Но вместо того, чтобы попасть в Минск, он под пьяную руку попадает в какую-то деревню в качестве жениха. Здесь у него вытаскивают командировку на рабфак и он снова возвращается в глухой, темный колхоз.

Используя эту анекдотическую ситуацию, Калюга открывает замаскированный литературный диспут. Он пытается поднять вопрос о сюжетности нашей прозы. Он агитирует за сюжет, за сюжетное богатство, но под маской, казалось бы, чисто литературной дискуссии он протаскивает злобный пасквиль на советскую действительность.

Вот что например он пишет в конце новеллы:

«К великому сожалению, в жизни сюжетные ситуации встречаются редко, в белорусской литературе они удаются еще реже. Если в жизни человеку раза два выпадет такая удача, то он не знает, что с нею делать и так надолго все это затянет, что надоест всем и самому

себе. Не удалось ее использовать и моим героям. Совершенно не удалось. Самое интересное — продолжение перенесено в Минск. Да где там Минск? И следа от него не было в эту холодную светлую ночь».

Сюжет новеллы «Цеснаватая куртачка» не выгорел... Колхозник не попал на рабфак. А вдали маячит огнями светлый, сытый Минск... В Минске хорошо, а в колхозе глухая тень... Не даются, видите ли, сюжеты белорусской литературе...

Вот вам пример очень тонкого враждебного выступления. Проблема сюжета ставится тут наидемом как политическая проблема. Наша критика этого не заметила. Когда мы говорим, что наша критика отстает, мы именно имеем в виду, что она не научилась еще расшифровывать специфический поэтический «шифр» писателя, пейзаж, натюрморт, портрет, метафору и т. д. А ведь неумение разобраться в этих «мелочах» лишает возможности правильно осознать идею произведения.

Неумение вникать в технику дела, неумение «расшифровывать, неумение конкретно помогать писателю — вот основные недостатки нашей критики.

Я уже говорил, что мы не сумели во-время вскрыть хитрых маневров классового врага на литературном фронте. Но мы также не сумели во-время помочь писателю в его творческих исканиях. В качестве примера я хочу указать на путь т. Скрыгана. Скрыган пришел в белорусскую прозу со значительным грузом буржуазного психологизма и идеализма.

Прочтите его новеллу «Записки моего соседа», и вы увидите, что в ней он подымает очень серьезные наболевшие вопросы, на которые он однако не получил отклика и поэтому, возможно, запутался в них еще более.

Герой его новеллы — писатель, которому приходится вести развернутые философские споры с двумя оппонентами. Один из них—Шеф, представитель субъективного идеализма, второй Балтазар — представитель ползучего эмпиризма. И вот Скрыган мечется между двумя крайностями — между субъективным идеализмом, который полагает, что весь мир, вся объективная действительность — это комплекс восприятий субъекта, и ползучим эмпиризмом, который находится «на подножном корму у быта».

Балтазар претит Скрыгану своей поверхностностью. Скрыган понимает, что «трэба бачыць харство і за вульгарнай схемай», но в поисках этой красоты писатель наталкивается на мистическую проповедь красоты в устах Шефа.

Так Скрыган мечется между своими двумя спутниками. Он пытается занять среднюю позицию между ними. Он ищет интимности в искусстве.

«Тогда в нем подымается то, что называют интимностью. Это начинается другой человек, тот, который никому не показывается зря. Чтобы разгадать его, подойти к нему, нужно иметь тот же пароль — интимность».

Итак, пароль интимности, думает Скрыган, равен в ы к л ю ч е н и ю и н д и в и д у а л ь н о с т и и з к о л л е к т и в а. Но Скрыган понима-

ет весь трагизм отрыва своего героя от коллектива. В отчаянии он пишет:

«А нет никого, кто бы постучался «паролем в интимность». Это отсутствие начинаешь воспринимать гиперболически. Оно ложится тогда на каждую вещь, начиная от запыленного стола, забытых листов рукописи и кончая упругим телом. Даже забываешь, что ты несешь социальную функцию» («Запіскі майго суседа»).

В результате этого разрыва Скрыган теряет ощущение реальности своего творчества.

«Может даже и не было ничего. Может даже не было ни мечты, ни писем, ни Шефа, ни Балтазара, и я их выдумал. Записал, как модели абстрактных соотношений. Ибо человек носит с собою право искать. Искание же это абстрагированная реальность, которую следует дополнять самому («Запіскі майго суседа»).

Неверно, т. Скрыган, что ваши метания — это «абстрагированная реальность». Марксисты тоже говорят об абстракции. Но наша абстракция заключает в себе все богатство конкретного и единичного содержания.

Когда мы говорим об интимности, мы выступаем против крикунов в литературе. Скрыган же имеет в виду выключение личности из коллектива. И недаром так грустно кончается его новелла. Герой ищет идеальную девушку, он встречает ее на улице и посылает ей письмо. Девушка пишет ему в ответ:

«Дурак! Вам, вероятно, нечего делать и вы ходите по улице и высматриваете, кому бы послать письмо. Несчастный романтик! Сочувствую вам, но помочь не могу». («Запіскі майго суседа»).

Основные и лучшие мастера нашей художественной литературы перестроились всерьез.

Здесь речь идет не о внешней перестройке. Речь идет о том, что крупные мастера слова органически перестраиваются сейчас, отталкиваясь от своего прошлого. Писатель вызывает из недр прошлого галлерею своих излюбленных образов, рассматривая их в новом классовом аспекте, и развенчивает и дискредитирует их новыми художественными средствами.

2

Мы много говорили о перестройке Якуба Коласа. Но недостаточно изучали своеобразный путь его перестройки за последние годы. Взять хотя бы его последний роман «Дрыгву». Это — историческая повесть о Полесье. Колас в своих прежних вещах немало писал и про белорусского деда и про полесскую глушь. Теперь Колас возвращается к своим полесщанам с тем, чтобы дискредитировать старые свои националистические образы и возвеличить новые.

Сравните деда Талаша из «Дрыгвы» с дедом Микитой из «Полесской глуши». Вот как некогда, в первые годы Октябрьской революции, писал Колас про деда Микиту, будущего Талаша.

«Вот хоть бы этот дед Микита. Седой, как голубь. Острый взгляд, колючие глаза, готовые пронизать. Старость согнула его крепкий стан и набросила на его лицо и на высокий лоб целую сетку морщин. Но что за дока был дед Микита в молодые годы! И не было в селе равного ему. Такие штуки выкидывал дед Микита, на которые теперь никто не способен, потому что разве такой теперь народ? Да что молодые годы! Даже и теперь, несмотря на свои восемьдесят лет, дед Микита заткнет за пояс молодого. Вот пусть только подгуляет, пусть проснется в нем его молодая бунтарская кровь» («В полесской глуши»). Мы знаем, какую роль сыграли у нацдемов эти «самобытные» деды-полещуки, эта чистейкая «истинно-белорусская порода». В «Полесской груши» Колас развертывает национал-романтическую теорию о полесской глуши и ее «самобытных» обитателях.

«Но эти разговоры не выходили за пределы тех вопросов, которые затрагивал сам учитель, потому что полещуки люди солидные, постоянные, осторожные, не сразу и не каждому раскрывают свою душу, потому что вероятно уже сама природа Полесья наложила на них свой отпечаток. Бесконечные болота учили их мудрому рассуждению, море лесов воспитывало в них осторожность, ибо легко было встретить тут опасность».

Колас идеализирует эту глушь:

«От этих болот веяло какой-то невыразимой печалью; тихим сожалением веяло от этих однотонных картин полесских уголков, где все-таки жизнь творила свои особые формы, и, несмотря на все убожество, имела свою привлекательность и красоту, свое лицо, полное пугливой задумчивости».

Здесь перед вами типичная национал-романтическая теория о «естественной природе» человека, о красоте первобытности, о прелести глуши.

Но что бы сказал по этому поводу дед Талаш из романа того же Коласа «Дрыгва», который ведь тоже родился в этих «бесконечных болотах»? Что бы сказал он по поводу «красоты» глухого полесья и «пугливой задумчивости», тихой печали и пр.? Он бы ответил тем, чем отвечают коммунары из поэмы Я. Купалы «Над рекой Орессой», когда они бесцеремонно расправляются с полесской глушью. Никакой красоты нет в этой глуши, в этой извечной отсталости деревенской жизни! И ни к какому мудрому созерцанию не были склонны полесские батраки и трудящиеся!

В «Полесской глуши» Колас ставит проблему взаимоотношений между интеллигенцией и народом. Он говорит, что «навязывать людям свою волю», «вымагаць ад іх, каб яны рабілі іменна так, а не інача, мы не маем права, бо хто можа паручыцца за тое, што мы не памыляемся»[1].

Но дед Талаш из романа «Дрыгва» прекрасно знает из своей партизанской практики, что точно так же, как он руководит своим ма-

[1] Требовать от них, чтобы они поступали именно так, а не иначе, мы не имеем права, ибо кто может поручиться, что мы не ошибемся.

леньким партизанским отрядом, партия большевиков руководит всеми трудящимися. Деду Талашу не приходится навязывать кому-то свою волю (точно так же, как он со своим партизанским отрядом, естественно, подчиняется указаниям Красной армии и партии).

Я привел все эти места для того, чтобы показать, что для Коласа написать такую книгу, как «Дрыгва», означало совершенно по-новому взглянуть на Полесье, на Белоруссию, на весь мир. Это означало — подвергнуть резкой критике свое старое представление о Полесье, находившееся под влиянием националистической стилизации. Это означало — увидеть Полесье, в котором пылает жестокая классовая борьба, взрывающая националистические теории самобытности. Вот в чем, в первую очередь, достопримечательность романа «Дрыгва».

Даже в «Полесской глуши» у Коласа есть ряд элементов, которые свидетельствуют о том, что перед нами крупный реалист, который однако находится под сильным влиянием буржуазного национализма и народнической стилизации.

В «Дрыгве» новая трактовка старых образов несет с собою новый пафос. По существу «Дрыгва» героическая эпопея. Якуб Колас, творчество которого всегда было насыщено романтикой, фольклором, не мог не написать «Дрыгву» в плане своеобразного героического народного лубка. Сам Колас раскрывает стилевую сущность своего романа в следующих строках:

«Людские разговоры приукрашивали настоящие события...

Гнусевские события приобретали значение героической былины, где партизаны выступали как великаны, а их атаман выделялся как народный герой, как рука карающей справедливости и мести».

Если вы хотите понять, что такое «Дрыгва» Коласа, вдумайтесь в эти слова. В «Дрыгве» Колас действительно выступает в качестве романтика, революционного романтика. Он украшает действительные события. Партизаны Коласа — это действительно былинные герои, и Талаш — это народный герой в лучшем смысле этого слова. Отсюда сила и слабость этого образа.

Приведу еще пример подобной органической перестройки писателя на основе самокритики. Речь идет о второй части романа Бядули «Язэп Крушынский». Здесь Бядуля встречается со своими националистическими образами для того, чтобы художественно дискредитировать их. И не случайно в ряде ярких глав этой книги срываются маски с воинствующего национализма. Бядуля делает политически актуальное, нужное дело, когда он в художественных образах показывает смычку белорусского национал-демократизма с интервентами, показывает, как «мирные» профессора и «самобытные» наддемовские поэты готовили кровавую расправу над трудящимися советской Белоруссии. Не менее важна его установка на дискредитацию национал романтического стиля в белорусской прозе.

Мы знаем, какую роль играл романтизм в национал-демократической эстетике. Национал-демократы говорили, что природе белорусса присущ романтизм. И вот Бядуля приводит знаменательный случай с одной национал-демократической дамой, которая любила романти-

ческие происшествия, искала романтических героев. Наконец, она нашла своего героя. Романтический герой оказался однако обычным вором, который стащил у легковерной дамы золотые часы... Здесь автор явно издевается над романтическими иллюзиями национал-демократов.

Мы все знаем, какую огромную роль играет народнический пейзаж в белорусской национал-демократической литературе. Этот пейзаж поныне угрожает нашей прозе. Бядуля дискредитирует его. Он дает пейзаж, «стилизованный» в обычном национал-романтическом духе:

«Солнце и тень. Сосновая живица и поздние сыроежки.

Не лес — романтика.

Не лес — дворец.

Гости расселись, где кто пожелал.

И вдруг перед глазами Язэпа Крушинского проплыл еле заметным облачком отрывок дня прошлой осени на тему «я и она».

...Здесь...

...На этой самой сваленной березе я утешал Меру...

...Она продолжала лежать...

...Я убежал...

...Она бросилась в речку...

...Меня уже здесь не было»... (Язэп Крушынский).

Обратите внимание на контрастное сопоставление пресловутой стилизованной березки с той самой сваленной березой, у которой кулак Крушинский утешает Меру.

Балладный рмантический лес, куда нацдемовский поэт Цярешка зовет своего читателя, уже не тот. Пейзаж пахнет кровью!

Это не тот национал-романтический «запах земли», который занимал такое большое место в националистической белорусской литературе. И Бядуля об этом говорит очень резко.

От нацдемовского «запаха земли» долгое время не могли освободиться многие наши прозаики. Возьмите такого прозаика как Кузьма Черный. Его роман «Земля» (1928 г.) идет под знаком народнической и националистической стилизации.

Сейчас Кузьма Черный тоже становится на путь автокритической творческой перестройки.

Его последний роман «Бацькаушчына» по существу представляет собой качественно новое издание «Земли». «Бацькаушчына» — это страстная, творчески политическая полемика с «Землей» по всем магистралям стиля.

«Бацькаушчына» — это вызов пресловутому «запаху земли». Если в «Земле» бедняк-крестьянин стонет в отчаянии, что «нехта ж потым вінават, што некаму живецца дрэнна», не зная, кто виноват, то в «Бацькаушчыне» бедняк Гушка прекрасно знает, кто виноват в том, что ему живется скверно. Роман «Бацькаушчына» начинается с показа каторжного мужицкого труда. Распродав весь свой скромный домашний скарб, Гушка покупает клочок земли. С утра до ночи он работает на нем. Его заветная мечта стать хорошим хозяином.

Кузьма Черный теперь полемизирует со своими старыми идейно-творческими установками:

— «Рай земной, — сказал попик, озираясь вокруг и желая добрым словом помочь человеку вспахать поле, — птички поют, бога хвалят, всякое, значится, творение»... («Бацькаушчына»).

Обливаясь потом, батрак слушает эту романтическую тираду попа про птичек и всякое творение. Патриархальная романтика земледельческого труда художественно дискредитирована!

«Пусть бы она сгорела, эта земля». Эта реплика середняка Немиры относится не только к данному клочку земли. Это вызов «Земле» К. Черного. Черный теперь узрел «идиотизм деревенской жизни», он научился видеть классовую борьбу в деревне.

Политическая актуальность этой творческой полемики ясна для всякого. Дискредитировать народническую стилизацию «патриархального» труда необходимо не только в интересах борьбы против нацдемовских традиций в белорусской литературе. В литературе современного Запада немало еще идеализаторов этого «идиотизма деревенской жизни». Достаточно вспомнить последние произведения К. Гамсуна с его установкой на чудодейственность «соков земли».

3

Основное в творческой перестройке белорусской советской прозы, основное в достижениях ее коммунистического писательского актива — это борьба против нацдемовского романтизма, за правдивость показа действительности, за метод социалистического реализма.

Борьба против национал-романтизма означает борьбу против кулацко-патриархальной идеализации «правды земли» и «бацькаушчыны», против декадентски-местечкового культа «сильного человека» («голый зверь»), против национал-народнического сюсюкания по адресу «друзей народа», учителей, учительниц и «бунтарскі-прыгожых» гимназисток, против эсеровской идеализации мужицких «искателей правды», против тех, которые с ужимками говорят о чем-то более глубоком, подсознательном, против безграничного «половодья чувств» и «пароля интимности», как это формулировал Скрыган, против национал-романтических «искателей красоты» в «самобытных» недрах «народа»; против романтической стилизации «самобытного» белорусского пейзажа.

Наша критика очень мало сделала для того, чтобы показать, какие новые образы мы создаем и какие старые образы мы развенчиваем. Возьмем хотя бы крепко засевший в белорусской прозе образ мужицкого и эсеровского «искателя» правды. Этот мужицкий «искатель» в ряде наших повестей и романов является чуть ли не «движущей силой истории». Он становится центральной положительной фигурой. «В Полесской глуши» Коласа вы найдете такие строчки.

«А может быть это печаль о чем-то таком, мимо чего ты невнимательно прошел и потерял навек? Или это отпечаток вечного недовольства человека, которое выделяет его из круга животных и ведет

по пути искания и создания лучших условий жизни и ее красоты» («В полесской глуши»).

Или, например, цитируем писателя Зарецкого:

«В последнее время чего только не было: долго был на фронте, видел смерть перед собою не раз. Потом на отдых приехали сюда— игры, забавы деревенские, интересные явления новой деревенской жизни. И все это как-то просто, обыкновенно; все воспринимаешь, как нечто повседневное, необходимое. Ищешь красоты, а ее нет».

Образ Галилея в романе Зарецкого «Вязьмо», Тадор Пошта из романа Крапивы «Медведичи», «Леу Талстой» из романа Бядули «Язэп Крушынский», дед Тамаш из романа Черного «Земля» и т. д.— все это различные воплощения традиционного образа народного искателя правды», но образ этот сейчас развенчивается писателями.

У Крапивы «искатель правды» Тадор Пошта выступает в качестве подкулачника, у Бядули его «Лев Толстой» сам признается в том, что «цепловатасць» его дает возможность кулаку Крушинскому использовать его.

В «Адшчапенцы» Коласа «отступник» Пракоп, который враждебно настроен к колхозу, уходит из дому «искать правду». Но с первых же шагов своих этот мужицкий искатель (некогда предмет преклонения белорусских нацдемов) сталкивается с необходимостью раздобывать себе пищу. «Искатель» вынужден притвориться «колхозным делегатом». Он знакомится с условиями колхозной жизни и в результате становится ее горячим сторонником.

Достаточно привести следующие два отрывка, чтобы наглядно проиллюстрировать этот прием развенчивания образа.

Когда «искатель» Пракоп покидает свой двор, он говорит суровым тоном библейского пророка:

«Глухим стал бог для нас, и нечего вспоминать его».

При первом же столкновении с реальной действительностью (нечего есть!) Прокоп переходит на «нарпитовскую» прозу: «К чему же ему все эти неприятности, если можно взять на себя роль делегата?».

В своем последнем романе «На Чырвоных Лядах» М. Лынькоь тоже круто расправляется с мужицкими «искателями правды».

Есть в «Чырвоных Лядах» такой мужицкий «искатель правды»— Лаврен. У Лаврена — свои мечты. Ему снится:

«Будто церковь местечковая поднялась высоко, высоко, под самые облака маковки золотые; когда они позолотели? Они же облупленные, ржавые, где тут разберешь цвет... А сам он на колокольне стоит, в колокола бьет. А колокола серебряные, так и заливаются, бухают и звенят. И взялся Лаврен за самый высокий колокол, за язык тяжелый, неподвижный» («На Чырвоных Лядах»).

Что бы сделал нацдем, если бы ему в руки попала такая «богатая натура»? Он бы из нее изготовил нацдемовский «расписной пряник», а Лыньков вкладывает в уста деревенского кузнеца Ивана Ивановича следующие слова по адресу Лаврена:

«Книжный вы человек, господин Лаврен, и правда ваша — книжная правда. Вот если бы смазали вам хорошенько по щеке, чтобы пошли пузыри по душе, чтобы задело вас, простите, за самую печень,— стали бы вы тогда настоящую правду искать и совсем с другого конца искали бы ее. А пока что ищете от сытости»... («На Чырвоных Лядах»).

Лыньков издевается и над поэтическим аксессуаром, над «высоким» романтическим «штилем», которым обычно описывали подобного героя.

Лаврен смотрит в звездное небо и мечтает:

«Светят фонарики... Вот однажды и Лаврену так засветил начальник дистанции, даже лицо вспухло. Под самый глаз угодил — был тогда недосмотрен семафор .Что же... Все от бога...» («На Чырвоных Лядах»).

«Ніишто як не ад бога» — добавляет Лыньков иронически по адресу «звездной лирики».

В другом месте, когда этот же «божий человек» Лаврен цитирует места из священного писания и говорит, что-то насчет святого елея, жена бросает ему: «А ты бы в самом деле взял постного елею у Евнихи».

Революционный романтик М. Лыньков ведет эту борьбу против национал-романтических штампов методом творческой полемики. Любопытным документом является в этом смысле и его последняя новелла «Баян», посвященная Беломорстрою.

«Баян» — это романтическая повесть о «блатных», ставших людьми» в процессе социалистической стройки беломорского канала.

В белорусской нацдемовской литературе немало сюсюкали по адресу «поэтической души народа». Всевозможные мотивы о самобытных «соловьях», о народных «музыкантах», о стихийной силе «звуков сладких» то и дело наводняли белорусскую националистическую и народническую литературу.

Своей новеллой «Баян» М. Лыньков полемизирует с нацдемовской романтикой «Соловья». Не в любви к «баяну» тайна патетики блатного атамана Андрея Андреевича, она в пафосе социалистического соревнования.

Здесь налицо принципиально новая трактовка традиционного нацдемовского образа.

Можно было бы привести немало подобных примеров.

Борьба за перестройку белорусской советской прозы — это борьба за бесповоротный разрыв с националистической галлереей образов, с народнической поэтикой. Литературная полемика, пародия и памфлет — острое оружие в этой борьбе.

Я. Фрид

РАЗГОВОР НА КРАЮ НОЧИ

1

Садитесь, молодой человек. Поговорим.

Жюль Ромэн немного удивлен. Кто это? Интервьюер? Но как непохож он на элегантного, всегда любезного Фредерика Лефевра!

— Я ворвался к вам и развалился на диване, а вы стоите, словно проситель. Присаживайтесь, поболтаем. Понимаю, вас смущает, что я вроде — скандалист. Ничего не поделаешь, так воспитан. Вас жизнь еще в молодости раз навсегда причесала да нафикстуарила — лоск! блеск! Изящный вы, как солидный ангел. А меня эта самая жизнь весело помоями обдала. Так что прошу не смущаться... Я, знаете, тоже пописываю. Только я пишу правду, не то, что вы. Я — Луи-Фердинанд Селин.

— Меня не удивляют ваши второсортные остроты и ваша лихорадочная развязность психостеника. Я читал «Путешествие на край ночи» и знаю — таков ваш стиль: истерика инвалида войны.

— Вы предпочли бы стиль Неизвестного солдата? Или что-нибудь любовное? Вы любите принюхиваться к любовным интрижкам.

— Кому что по вкусу... Зато вы изрекли: «любовь — это вечность, доступная пуделям». Что ж, Селин, покритикуем друг друга.

— Очень нужно мне критиковать вас. Я просто пришел полюбоваться вами. Красиво у вас получается. Недавно я чуть не развалился от хохота, когда читал «Доногоо-Тонко». Помните, как вы там закрутили? В результате ошибки рассеянного ученого-географа возник новый колониальный центр, премиленький центрик цивилизации. Как непринужденно, как остроумно вы рассказали об этом. Научная ошибка! Это нужно было придумать! Может, вы подразумевали «ошибку» концессионной компании Н'Гока-Санга? Помните — эту аферу, в ней еще Тардье участвовал, хотел урвать у государства миллиончики? Тардье в обличьи рассеянного жюль-верновского профессора! Послушайте, да это — замечательный балет! Сам Тардье должен быть в восторге: так сказать верный рыцарь науки. Шутник вы, Жюль Ромэн, талантливый, умелый шутник. Справьтесь в моем «Путешествии на край ночи», что есть Африка, чем несет от колоний. Африка такой

же сумасшедший дом, как и Европа, как и Америка,—только попроще. Серый бред. Помните изречения моего Бардамю? «От негритянства несет нищетой, безграничным тщеславием, гнусным смирением. Словом, та же беднота, что и у нас». А белые там в миллион раз хуже чернокожих — воры и садисты, так и запишите, господин рассеянный профессор.

— Вы слишком озлоблены, Селин. У вас нет чувства юмора. Вернее — еще хуже: ваш юмор — юмор самоубийцы.

— Юмор Бардамю. Вы читали, как его всю жизнь швыряло о скалы. Всю жизнь он потратил на то, чтобы понять: «есть два человечества, ничего общего друг с другом не имеющие: богатые и бедные». Помните? ...«все время под сурдинку во мне сидел страх быть убитым на войне и страх умереть с голоду в мирные времена». Конечно, у него гнусный юмор самоубийцы. Если б он не был Фердинандом Бардамю, у него был бы спокойный юмор хозяина, того, кто посылает других на убийство.

— Мне ваш Бардамю и ваш Робинзон напоминают Луи Салавена, жизнь которого так тонко изобразил мой старый друг Дюамель.

— Действительно, тонкая работа. Сам он, небось, никогда не был в шкуре несчастного Салавена. Он говорит с Салавеном так, как всегда богатые разговаривают с бедняками — похлопывая по плечу, с брезгливостью. Дама-патронесса периода пресловутой стабилизации, когда благотворительность была в моде, — вот кто ваш Дюамель. А вы? Ваши «Люди доброй воли» — рождественский подарок, коробка с сюрпризами, всякие очаровательные штучки. Все вы боитесь сказать правду. А мое «Путешествие на край ночи» — исповедь.

— Похожая на бесконечный приступ рвоты.

— Не спорю. После этого, говорят, легче становится.

— Вы, кажется, считаете себя натуралистом? Но, послушайте, Селин! Вот — Золя, натуралист, — ведь ему жизнь не казалась такой уж беспросветно мрачной. Его оптимизм был настолько силен, что даже сделал из него утописта.

— Великий писатель во-время умер. Эх, живи я тогда, и я, может, был бы величественным утопистом. А будь он на моем месте, — и его может потянуло бы утопиться.

— Мне кажется, вы преувеличиваете глубину своего отчаяния. Во всяком случае, вашу психологию не так уж трудно понять. Пройдя почти через все девять кругов ада, вы не верите в существование чистилища и рая.

— Жюль Ромэн, поэт и философ Парижа, перед кем вы мечете бисер драгоценных ассоциаций? Приберегите его для стада философствующих эстетов. Я — не философ и не эстет, я — живой человек, бывалый. Я знаю—за девятым кругом ада мы встретим пятнадцатый, тридцать второй, сорок восьмой, — мы в гигантской мышеловке, мы родились в ней. Рай выдумали лопы и поэты. Запомните изречение моего друга Бардамю: «Я не верю в будущее».

— Но ведь я и пытаюсь понять это ваше неверие. Если вас пугает вспышка нищеты, вызванная кризисом, поверьте мне, все это

раздуто. Читали вы мою книгу «Европейские проблемы»?.. Пресловутые последствия кризиса... Я был в Берлине еще до фашистского переворота. Моим проводником был социал-демократический чиновник, истинный апостол. В Нейкельне, в рабочем районе я любовался домами такими, какие в Париже я видел в Отейле, в одном из «шикарных» кварталов. Мужчины — рабочие, а быть может, безработные — были одеты чисто и прилично. Почти на каждом — воротничок, галстук, шляпа. Ни мужчины, ни женщины не показались мне ни исхудалыми, ни бледными. В Вене — никакой роскоши, но—чистота, свежесть. Юноши и девушки — цветущие, здоровые, смелые. На одном из внешних бульваров Вены я любовался великолепной группой новеньких рабочих домов.

— О, Жюль Ромэн, как интересно вы рассказываете. А не скажете ли вы мне, в каком состоянии эти дома теперь?

— Они, кажется, пострадали во время последних беспорядков в Вене.

— Подумайте! Новенькие дома!

— Конечно, жалко. Был я также в Будапеште. Тоже ничего ужасного. В Будапеште один человек, стоящий у власти, сказал мне нечто, подтвердившее мои мысли об относительности обнищания, вызванного кризисом. Он сказал: «Лучше ходить босиком, чем с пустым брюхом».

— Вот это — хозяин! К такому хозяину и привык мой бедный Бардамю.

— Повторяю, обнищание — относительное. Туземцы Китая, Индии, Африки живут хуже европейских рабочих. Вообще во время поездки по центральной Европе я убедился, что нужно говорить не о нищете пролетариата, а о растущем обнищании средних слоев. Вы скажете, что и это обнищание относительно, оно выражается в том, что продают экипаж, оставляют только одну прислугу, не ходят больше в театр, заказывают одно платье вместо четырех. Конечно, это обнищание тоже относительно. Но знаете ли вы, как трудно человеку культурному рвать с привычным укладом жизни? Возьмите человека, который привык к ежедневной ванне, и сделайте так, чтобы для него и для множества других, таких же как он, ежедневная ванна стала недосягаемой роскошью. Уверяю вас, в наше время именно вокруг обыкновеннейшей ванны могут возникнуть очень серьезные события социального характера.

— Вы, писатель, барин! Замолчите! Паяц! паяц! А я думал, это я паясничаю. Жаль, — вы не голодаете, а то — в самый раз — нацепили бы вы свою ленточку офицера ордена почетного легиона и прямехонько — в цирк, стали бы у ковра и ну выкладывать всю эту премудрость! Смеху было бы! Заработали бы! Разумный выбор профессии — залог успеха! Хорошо не бояться будущего, когда знаешь, что подошел к самому краю ночи.

— Спокойствие. Я не кончил. Я потому и говорю об этом, что наступил серьезный переходный период. Выслушайте меня, — то, что я говорю, касается непосредственно вас. Итак, я утверждаю, что об-

нищание средних слоев угрожает нам серьезнейшими последствиями. Конечно, если правительства не будут бороться с черной нуждой пролетариата, рождаемой кризисом и безграничным снижением заработной платы, они вызовут вспышку безжалостной революции большевистского характера. Но если они позволят кризису обрушиться всей тяжестью на плечи средних слоев, — они сделают неизбежным возникновение фашистской диктатуры. А диктатура не неизбежна. Фашизм — диктатура специалистов и прежде всего — технической интеллигенции, интересы которой совпадают с интересами капиталистов и которая не имеет ничего общего с пролетариатом. Смотрите, я перечислил в «Европейских проблемах» специалистов, в чьих услугах нуждается руководитель промышленного предприятия. Его окружают адвокаты; агенты и посредники для особо-деликатных и специальных поручений; архитекторы, которые строят здание для его предприятия, его городской дом, загородную виллу; врачи, хирурги, которые лечат его, оперируют его, — и он требует знаменитых; портные и ювелиры, которые одевают и украшают его жену (его жен, так как у него их несколько); наконец, живописцы, музыканты, актеры, драматурги, украшающие его отдых. Как видите, специалисты, т. е. люди, принадлежащие к средним слоям общества, объединены с капиталистами общностью интересов, и я не сомневаюсь в том, что они предотвратят угрозу пролетарской революции и приостановят свое обнищание, произведя фашистский переворот. Но мне кажется, что можно обойтись и без переворота: те же специалисты могут помочь б е з б о л е з н е н н о м у превращению нашего демократического общества в демократическое иерархическое общество, при котором каждый будет на своем месте, никто из нас не будет мешать другому. Вы, Селин, сплакиваете судьбу Фердинанда Бардамю. Но кто такой ваш Бардамю, кто вы, Селин? Бардамю сделался врачом, правда?

— Да, он — врач.

— Значит, он специалист. И он и вы — не пролетарии. Вы принадлежите к тому самому среднему слою, о котором я говорю. Правда, вы оба выбиты из колеи, утомлены, — у вас нечто, что можно назвать «социальной травмой». Но я уверен — вы можете еще совместно с другими начать бороться за свое место в жизни.

— Я думал, вы паяц, а вы проповедник. Почему бы вам не организовать собственную политическую партию с шикарной модной вывеской? Хлебное дело... Здорово вы рассуждаете. Особенно интересно вы объяснили, что нашему брату выгодно, когда богачи балуются с несколькими красотками. Это, знаете, фундамент целой экономической теории. А мой Бардамю, дурак, скулил всегда, когда бабенка бросала его и уходила к богачу. Придется вам написать руководство по внедрению стопроцентной рабской психологии в глупые головы разных Бардамю. Это вам может и удастся. А агитируете вы зря. Вот, дескать, доктор Бардамю и его интересы совпадают с интересами богатых людей! Вы говорите это человеку, вся жизнь которого — бессмысленное унижение. Устроили войну, и все задались целью обязательно укокошить Бардамю, и чтобы спасти свою поганую жизнь,

он должен был без конца кривляться, юродствовать, притворяться сумасшедшим и потом немножко сойти с ума. Уже война научила его б о я т ь с я в с е х и н е д о в е р я т ь н и к о м у, даже так называемой природе. Помните его рассказ:

«Время от времени неизвестно откуда востренькая пуля искала меня среди солнца и воздуха, настойчиво стараясь убить меня, одинокого. Зачем? Никогда, даже если я проживу еще сто лет, — поклялся я себе,—я не буду гулять среди природы». На войне он узнал, что для поднятия воинского духа нужно взводами расстреливать рядовых и что только жандармы, занимающиеся этим подбадриванием, только они одни действительно ведут г л у б о к у ю в о й н у, д о п о д л и н н у ю, б е з д у р а к о в. Наконец, Бардамю спас, драгоценную свою шкуру и вот он мечется как угорелый по Африке, по Америке, по Франции. Почему? Идиотское беспокойство, тоскливая непоседливость, «романтическое стремление вдаль», как скажут вероятно глубокомысленные историки литературы, — модная эпидемия, болезнь всех, кто не только принужден существовать в нашу бессмысленную эпоху, но вдобавок обворован жизнью. Чему еще кроме сознательной, так сказать принципиальной, трусости и недоверия научился мой Бардамю во время своей кругосветной беготни? Он окончательно убедился, что людьми руководят только зависть и бессмысленная ненависть, и всегда — для этого вовсе не нужна война. Вот его выводы: «Если подумать, не меньше ста человек в течение одного обыкновеннейшего дня желают вам смерти; например, все те, которым вы мешаете, когда стоите перед ними в хвосте, ожидая метро; все те, которые проходят мимо вашей квартиры и у которых квартиры нет; все те, которые хотят, чтобы вы перестали мочиться, чтобы помочиться самим; наконец, ваши дети, и многие другие. Безостановочно. К этому привыкаешь». Конечно, сам Бардамю тоже сделался таким. Ясно — человек человеку хуже волка... Хорошо. Прибежал, значит, Бардамю в Африку. Я вам уже кое-что рассказал о ней — ничего достойного вашего внимания, простейший провинциальный бедлам. Потом его продали на галеру гребцом. Может, ему это и почудилось — он немного тронулся. Так или иначе, это уже было полюбопытнее; вот его воспоминания об этом бреде или жизни гребцов — как вам угодно:

«Обыкновенный средний труд. И потом — высочайшее преимущество: их никогда не рассчитывали, и им даже обещали нечто вроде маленькой пенсии, когда им исполнится шестьдесят два года. Эта перспектива их чрезвычайно радовала, было о чем помечтать; а по воскресеньям они кроме того играли в выборы и чувствовали себя свободными людьми». Не правда ли, мило, гражданин Ромэн? Что, хорошо бы у нас так вот приспособить всю бедноту к галерам? И некоторая видимость демократии, и иерархия, — все, что вам нравится... В Америке на заводах Форда Бардамю, бедняга, заскучал. Это вам не галера, где есть о чем помечтать. На заводе ему прямо сказали: «Нам не нужно на заводе людей с воображением. Нам нужны шимпанзе. Думать на заводе будут за вас другие, мой друг!». Но Бар-

дамю не мог не думать, он, знаете, из породы интеллигентов, духовно он всегда принадлежал к среде специалистов, к «средним слоям», — вы только что разглагольствовали об этом. Оказалось, Америка—такой же обман, как и все остальное. Дал Бардамю ходу, прибежал обратно во Францию. И здесь ему повезло — удалось выйти в люди. Сделался он врачом, специалистом и, значит, безусловно, кустиком в великолепном лесу «средних слоев». Вот когда по-настоящему залило его помоями. Знаете ли вы, что значит быть врачом на чахлой окраине Парижа и обслуживать дегенератов, мещан, бедняков, которые в ответ на ваши вопросы улыбаются лакейской улыбкой? Правда, если бы Бардамю лечил богатых, тогда с ним, с врачом, говорили бы как с прислугой. Думаете ли вы, Жюль Ромэн, что такие специалисты, как мой Бардамю, — подходящие союзники богачей? Вы вербуете союзников так же, как литературных героев, не спрашивая, согласны ли они. Бардамю — не литературный герой, и вообще он — никакой не герой, он просто несчастный человек, который узнал и переварил слишком много гадостей, который пропитан пакостями. А виновны в этом люди, и, чтобы отплатить им, Бардамю выворачивается наизнанку и выжимает себя, возвращает им все их пакости: «Получайте, это ваше». Помните афоризм Бардамю: «Нужно научиться видеть людей такими, какие они есть на самом деле, даже хуже, чем они есть, со всех точек зрения».

— Не для самоутверждения ли занимается ваш Бардамю таким оплевыванием других?

— Возможно. Во всяком случаете можете не заботиться о нем. Ручаюсь, он вам не поверит. Вы уговариваете его бороться за место в жизни. А может ли он еще жить по-настоящему? Вы заботитесь о Бардамю, как его мамаша, о которой он сказал: «Если б я был под ножом, моя мать сделала бы мне выговор, что я без кашне». Нет, Бардамю вам не поверит, с него взятки гладки. В молодости, во время войны, он убедился, что самое спокойное место на обезумевшей земле — обыкновенный сумасшедший дом. В наши дни он снова убедился в этом. Если бы вы, Ромэн, были человеком из обыкновенного, простого сумасшедшего дома, он может быть и выслушал бы вас без подозренья. Но вы — не такой, вы — хитрый. Вам нравится иерархическое общество, в котором каждый будет на своем месте, в котором пути людей не будут «пересекаться», бедные не будут мешать богатым, скажите проще — будут довольны рабской жизнью. Ваш роман «Люди доброй воли» так и построен: дорог в жизни много, людям не тесно. В книге Дос-Пассоса «1919» тоже много дорог и тоже люди, столкнувшись на минуту, расходятся навсегда. Помните, ночью, неподалеку от Италии горит нефтеналивной корабль, а на берегу сталкиваются американский моряк и студенты, сталкиваются и сейчас же теряют друг друга навсегда, и моряк гибнет так же нелепо, как мой Робинзон. Это у Дос-Пассоса звучит трагично, потому что ему кажется, что эти ребята были нужны друг другу, что вместе они были бы уменее и сильнее и поняли бы, кто их на-

стоящий враг. Много дорог, и люди быстро расходятся, и дано это со знаком м и н у с. А в вашем романе это дано со знаком п л ю с, потому что вы — из хозяйской шайки и хотите, чтобы все застыло, чтобы каждый был доволен своей судьбой. Вы хотите навязать нам казарменный «порядок» сословного общества.

— Простите, Селин, я перебью вас. А вы-то, какой знак вы поставите — п л ю с или м и н у с?

— Я и Дос-Пассоса мог бы удивить, показав, до чего бессмысленна жизнь, до чего вездесуще хамство, как все нелепо раздроблено и разорвано. Даже нужные друг другу, близкие друг другу люди вдруг с ненавистью разбегаются в разные стороны. Но я не идеалист и знаю — помочь этому нельзя. Бардамю крепко запомнил: каждый — сам по себе!

— Вы — не идеалист, вы знаете — помочь нельзя. Значит ли это, что помогать укреплению нашего общества вы не хотите, но и мешать укреплению его не будете?

— Бардамю недавно сказал: «Главное мое преступление заключалось в том, что мне хотелось, чтобы все это продолжалось». Но он еще сказал: «Слушаешь, ждешь, чтобы злоба выступила организованно, как на войне, но она волнуется впустую, и никогда этого не случается... Никто нам не помогает. Над жизнью расстилается огромная серая, монотонная болтовня, как отнимающий всякое мужество мираж». Это относится и к вашим речам, Жюль Ромэн.

— Чтобы злоба выступила организованно, как на войне... Значит, вы сочувствуете коммунистам?

— Я сочувствую таким, как я, и еще тем удивительным беднякам, которые способны любить и жалеть других. А кто нам, кто нам сочувствует? Вместо этого нас снова хотят погнать на самоубийственную войну,—Бардамю это уже испытал. Повторяю сказанное мной на юбилее Золя: «Либералы, марксисты, фашисты — все они сходятся на одном: солдат, солдат! Они не знали бы, что им делать с народами, которые были бы всегда в мире. И мы подчиняемся им. Мы достигли конечной цели двадцати веков цивилизации, эта цель — безумие. Человеку, особенно человеческой массе присуща инстинктивная ж а ж д а н е б ы т и я, общая жажда смерти, этакое любовное влечение, побороть которое невозможно. Смерть всегда выигрывает». Поэтому я не верю ни одной партии, поэтому прав мой Бардамю, сказавший: «Я не верю в будущее».

— Ваша критика современной цивилизации бесплодна, потому что вы отказываетесь подкрепить ее положительной программой.

— Это умнее и честнее, чем выступать, как вы, с бессмысленной рабовладельческой программой.

— Но что для человечества есть у вас и у Бардамю? Только цинизм, только ненависть.

— То-есть то же, что и у вас, милейший Ромэн. Но я это делаю честно, без дешевой патетики. Я поступаю, как святой: я раздаю человечеству всё, что у меня есть. Хотя — каюсь — всего не раздаю, и для себя оставляю.

— Да, — и для себя. Это очень важно. Трудно решить — над кем вы и Бардамю издеваетесь больше: над собой или над всеми остальными. Бардамю настоящий «человек из подполья». Его орбита проходит по кухням и лакейским, но он не чувствует себя в них так непринужденно, как, например, бессмертный, классически уравновешенный Жиль-Блаз. Он ни на минуту не забывает, что он, Бардамю, унижен, — из будуара, что ли, попал в лакейскую, проделал путь обратный тому, который когда-то совершил весельчак Фигаро. Уязвленное самолюбие, бред самоистязания. Спущенный с лестницы «Прометей» с больной, истерзанной печенью...

— Которою не орел, а он сам закусывает с горя, вместо паштета. Так, что ли?

— Вам лучше знать. Мелкая и опасная трагедия человека, чувствующего, что он неполноценен. Я говорю, что эта мелкая трагикомедия опасна, потому что убедился в том, присматриваясь к подобным субъектам. Помните переплетчика Кинэта в «Людях доброй воли»? Он тоже болезненно чувствовал, что он неполноценен, и для самоутверждения вступил на дорогу авантюр, преступлений, дающих ему иллюзию власти над другими людьми. Бардамю для самоутверждения пока просто издевается над другими и над собой: ведь маленький человек не будет так смело выкладывать всю правду не только о других, но и о себе; значит, Бардамю не кто-нибудь, значит, Бардамю — философ. Ну, а если Бардамю захочет доказать, что он не только мыслитель, но и деятель? Что будет, если вы, Селин, позовете тысячи Бардамю бунтовать не только на словах, но и на деле, по-настоящему?

— Я еще не знаю, как бунтуют на деле, по-настоящему. Чего всю жизнь хотелось Бардамю и Робинзону? Получить возможность немножко лучше питаться и продолжать существовать.

— Значит, в случае, если наши специалисты, возглавив средние слои общества, совершат во Франции переворот и установят фашистскую диктатуру, вы будете пассивны?

— Я уже ответил на этот вопрос журналу «Аванпост»: «Диктатура? Почему бы и нет? Хорошо было бы убедиться, что и к ней мы, французы, неспособны. Но — диктатура умная, не преследующая прессу, обходящаяся без этих грубых излишеств, оскорбляющих наше прекрасное французское чувство меры! В 15 дней все можно обделать. А там — посмотрим. Защита от фашизма? Вы шутите, барышня, вы не были на войне, это, видите ли, чувствуется по таким вопросам. Когда военный берет в свои руки командование, мадемуазель, сопротивления быть не может. Динозавру не сопротивляются, мадемуазель. Он подыхает сам собой — и мы вместе с ним, в его брюхе, мадемуазель, в его брюхе».

— Что ж — «там посмотрим». Таких людей, как доктор Бардамю, оставлять совсем без присмотра не следует. Я думаю, такие люди от нас не уйдут. Мы сумеем призвать его к порядку, заставим

подчиниться дисциплине и сделаться членом общества здорового и абсолютно спокойного.

— Там посмотрим. В «словаре прописных истин» Бардамю кое-что есть и об этом: «Предать! Это легко сказать. Нужно еще суметь воспользоваться случаем. Предать — это все равно, что открыть окно в тюрьме. Всем хочется этого, но это не всегда возможно». Призывайте людей к порядку, Ромэн, старайтесь. Наш ночной разговорчик... Если бы я знал, что вы такой горячий агитатор, — не пришел бы к вам... Вы устали, я вижу... Послушайте, вы не слышите? Что это? За окнами — шум? Может, это снова коммунисты вывели рабочих? Не собираетесь ли вы позвонить в полицию?

— Полиция не поможет. Спасти положение можем только мы, хранители человеческой цивилизации.

— Сдайте ее на хранение, Ромэн. Попробуйте заложить. Сомневаюсь, чтобы вы получили под нее что-нибудь, но попробуйте, не унывайте! А я спать пойду. Пускай на улице шумят... Я хочу выспаться...

2

Спор двух очень талантливых наших современников должен был окончиться ничем: каждый из этих буржуазных писателей в состоянии сделать немало метких критических замечаний о произведениях своего воображаемого собеседника, но к действительно серьезным, не ложным выводам ни Жюль Ромэн ни Л.-Ф. Селин в настоящее время притти не могут, так как оба они глубоко заблуждаются — каждый на свой лад.

Этот воображаемый спор неслучайно заострен политически, даже декларативно.

Если до появления книги Ж. Ромэна «Европейские проблемы» можно было еще спорить о том, тенденциозна ли и декларативна ли легкая, изящная четырехтомная первая часть эпопеи Ромэна «Люди доброй воли», то теперь сомневаться в этом не приходится. Сам Ж. Ромэн в предисловии к «Европейским проблемам» предупреждает: «читатель найдет в этом небольшом сборнике эссэ те же идеи, которыми была пропитана ткань моего романа, но в форме более непосредственного, категорического утверждения». Иначе быть не могло. Книга «Европейские проблемы» написана раньше романа, и ее основная идея («иерархическая демократия», «фашизм без диктатуры») естественно оказалась идейным стержнем первой части эпопеи. Еще до выхода «Европейских проблем» было ясно, что даже в п о с т р о е н и и романа выражена идея «гармоничности» общества довоенной Франции, спокойного, застывшего и вместе с тем получившего черты и е р а р х и ч е с к о г о общества.

У н а н и м и з м Ж. Ромэна в связи с его идеологической эволюцией качественно изменился. Уже в основе первой книги стихов Ромэна «Единодушная жизнь» лежала консервативная идея «равновесия общества». Залог равновесия общества унанимист Ромэн видел в неустойчивом равновесии множества человеческих групп и группочек, не-

долговечных, быстро возникающих и распадающихся. Теперь же, по его мнению, залогом равновесия общества должно сделаться устойчивое неизменное равновесие сословий, т. е. резкое классовое размежевание общества. И уже на базе этого незыблемого, устойчивого равновесия — неустойчивое равновесие множества групп и группочек. В таком обществе каждый будет на своем месте, рабочие будут помнить, что они рабочие и должны повиноваться директору завода. Современный унанимизм Ромэна мобилизовался для восстановления стабилизации.

И раньше Ж. Ромэну психология человеческой группы казалась неким «полем психических токов», неотчетливых, неясных, идущих из подсознания. Действиями группы людей управляет не сознание, а более глубинный, широкий и более замутненный поток. Затем писатель увидел, что его унанимизм — это в сущности «метасоциология», отличающаяся от социологии так же, как метафизическое от физического. Наш унанимист-«метасоциолог» приходит к практическим выводам: человеческая группа, коллектив исключительно легко поддаются внушению. В Италии, по мнению Ж. Ромэна, фашисты говорят массам, что они процветают, и массы начинают в это верить; в СССР рабочим, колхозникам и специалистам говорят, что они строят счастливую новую жизнь, и они, неспособные рассуждать, начинают, видите ли, верить этому и действительно счастливы. Следовательно, при помощи внушения иерархию можно дополнить некоей «плодотворной», стадной «соборностью», бездумным «энтузиазмом дураков». Так Жюль Ромэн подводит «теоретическую базу» под нехитрый рецепт фашистской агитации: агитация — социальный гипноз, внушайте народу фашистские «истины», и все будет в порядке.

Тьери Монье, один из тех, кто мечтает о славе французского Геббельса, изложил эту теорию менее наивно, более деловито, чем наш почтенный унанимист: «Только обратившись к массе средних людей, к толпе, можно приблизить разрешение грозной проблемы аристократической революции. Движение, которое прежде всего и любой ценой хочет спасти ценности, неведомые толпе, может спасти их только при помощи толпы... Аристократическая, социальная и государственная теория, чтобы победить, должна прибегнуть к демагогии».

Фразы Ж. Ромэна о возможности «иерархического общества без диктатуры» — партизанская подготовка открытого фашистского наступления. Т. Монье может быть доволен: автор «Диктатора» — способный ученик и добросовестный агитатор. Он не ограничился голыми, легковесными фразами, но мобилизовал свой талант, и вот перед читателем первая часть эпопеи, «отражающая жизнь во всей ее непосредственности, во всем многообразии», а на деле показывающая отшлифованную и разузоренную поверхность действительности. Изумительное чувство детали, изощренная изобретательность Ж. Ромэна-художника подчинены отныне Ж. Ромэну-демагогу. Лирические

картинки Парижа (мальчик катит обруч по улицам Парижа, влюбленные на улицах Парижа, Париж утром, днем, вечером), замечательные страницы о дружбе двух студентов, — все это принуждено нести тяжесть искусственного, фальшивого построения, свидетельствующего о гармоничности устоявшегося, «незыблемого» буржуазного быта.

Писатель разоблачает «малые» всем известные тайны капиталистического общества («независимый» депутат не может не продаться капиталистам, актриса спекулирует сахаром и т. д.); но эта частичная критика должна сделать еще более правдоподобной и убедительной картину капиталистического общества, несмотря на некоторые недостатки, — прочного, гармоничного. И в 1908 году, — говорит автор «Людей доброй воли», — многие ворчали, но жили, как видите, совсем неплохо, — дорог в жизни было много, друг другу не мешали. Смотрите, как тогда, в полулегендарное «мирное время», умели наслаждаться маленькими радостями жизни, идиллией спокойного буржуазного, мещанского бытия [1]. «Мы идем к эпохе спокойствия как в литературе, так и в экономике и политике, — прибавляет Ромэн-демагог, — мы не желаем больше переживать историческую эпоху».

— Подождите, доктор Бардамю, — мы еще поговорим. Вам тоже осточертела историческая эпоха, но вы больны, вы развинчены, в одиночку вы не добьетесь спокойствия. Подождите, мы вас вылечим, мы о вас позаботимся. Берите пример с Аверкампа, героя моей эпопеи.

В 1908 году он был преуспевающим мелким дельцом, специалистом по продаже недвижимой собственности, жизнерадостным, предприимчивым, зубастым. Он знал, что весь мир принадлежит ему, и он не ошибся. Существование Аверкампов — залог спасения нашей цивилизации. Сегодня, вероятно, не один современный Аверкамп мечтает о 1908 г. — дела все хуже, близка угроза обнищания. Но Аверкампы не хандрят, как вы, доктор Бардамю, они верят, что мы победим, что у них снова будет на этой земле верная, собственная точка опоры, незыблемая собственность. Оптимизм моего Аверкампа заражает, масса маленьких людей жадно слушает его, а не вас, Бардамю. И вы тоже пойдете за ним, за Аверкампом...

Наконец, наш унанимист высказывается до конца: к «гармонической эпохе» Европу приведет... Муссолини. Вот что прячется за рекламой «иерархической демократии» и «диктатуры специалистов». Аверкампам предписывается поверить в «гений Муссолини».

Еще более декларативно, чем эпопея Ж. Ромэна, звучит «Путешествие на край ночи» Селина.

Построение романа Ж. Ромэна должно вызвать впечатление: действительность, изображенная писателем, многообразна и гармонична, неохватима одним взглядом и в то же время стройна, воздушна. Построение «Путешествия на край ночи» должно вызвать противоположное впечатление: жизнь необычайно однообразна, убога, урод-

[1] Подробнее о «Людях доброй воли» см. «Литер. критик», 1933, 5, Я. Фрид — «Четыре томика эпопеи».

лива и невыносимо тяжела. Автор «Людей доброй воли» развлекает и забавляет. Живость, разнообразие нравоописательного романа — его девиз. Композиционный «макет» «Путешествия на край ночи» — лента, однообразная от начала до конца. Эта композиция должна вызвать впечатление удручающей монотонности; а проносятся перед читателем на этой ленте три материка, целое двадцатилетие, война и мир. В любви, в быту, в политике — во всем Селин находит алогичность, нелепость, «логику безумия». Обыденность этой «наоборотной» логики подчеркивается непрестанно, — другой логики быть не может, земля — сумасшедший дом.

Как вводит он «логику безумия», удобнее всего проследить на одном из типичных в этом отношении эпизодов, например, на рассказе о конце «африканского кошмара» Фердинанда Бардамю. Негры, колониальные рабы, доставляют Бардамю, белого, к колониальному священнику, который продает его гребцом на галеру. Похожая на галлюцинацию картина жизни на галере дается как нечто обыденное («обыкновенный средний труд») и даже желательное («гребцов не рассчитывают»). Упоминание о самочувствии гребцов («мечтают»... играют в выборы и даже чувствуют себя свободными) дополняет картину и делает этот небольшой эпизод беспощадно злым памфлетом на всю капиталистическую систему. Но памфлетист — не дог, и в памфлете всего важнее не злость, а меткость, целеустремленность, конкретность. А сила сатиры Селина ослаблена расплывчатостью, «уравниловкой» («все хороши»), абстрактностью чисто негативной программы. Большую роль здесь играет «логика безумия».

Охотно пользуясь сферическими зеркалами гротеска, настойчиво доказывая, что капиталистическая цивилизация — цивилизация безумная, Селин с совершенно исключительной разоблачительной резкостью отобразил исполинскую пошлость, чудовищность, хаотичность современного буржуазного общества. «Логика безумия» — оружие Селина-художника. Но в то же время «логика безумия» убежище Селина-мещанина, уклонявшегося от последних, самых важных выводов. Благодаря этой логике оправдан нигилизм Селина (все хороши, все дегенераты), оправдана удобная позиция пессимиста-созерцателя; благодаря ей сатира Селина нередко оказывается человеконенавистнической, абстрактной, в конечном счете искажающей тенденции развития действительности. Каков смысл памфлетного изображения жизни на галере? Гребцы (т. е. рабочие и вообще трудящиеся) — прирожденные рабы, необычайно легко поддающиеся внушению и даже верящие, что рабство — счастье. Но именно это говорит фашистский «проповедник» Ж. Ромэн. «Спущенный с лестницы» мещанин остается мещанином и продолжает мыслить, как «настоящий хозяин». Только мотивировка доверчивости у Селина не та, что у Ромэна. Гребцы—безумцы, точнее—у них ум обезьян из «Джунглей» Киплинга («Они рычали все вместе на палубе, дрались, а также целовались». «Путешествие», стр. 125, рус. перевод). Смогут ли та-

кие люди-обезьяны когда-нибудь разобраться в происходящем, могут ли они целесообразно действовать?

Перед нами типичное памфлетное построение в духе «Путешествий Гулливера». Заинтересовывает не плоский «натурализм» Селина, а именно эта, очень заметная в его книге струя, идущая от «Гулливера», от «Кандида» Вольтера, от... Да, не один ли из учеников философа Хулио Хуренито перед нами,—самый неудачливый, измученный жизнью, постаревший, желчный? Но как не похож Бардамю на Хуренито. По сравнению с Бардамю Хуренито — весельчак, эпикуреец. Хуренито, издеваясь над вырождающимся капиталистическим миром, приветствовал его гибель. Бардамю проклиная этот мир, не может забыть о том, что вероятно и сам погибнет вместе с ним. Образ Хуренито был создан памфлетистом, приехавшим из страны победившей революции, и хотя у Эренбурга были свои «счеты» с революцией, все же на низший, уродливый, капиталистический мир он не мог не смотреть сверху вниз. Селин сам — частица этого мира; Бардамю, который лежит на дне его и знает, что никогда не подымется, с ненавистью смотрит на него снизу вверх. Рядом с Хуренито поставить Бардамю нельзя.

Пьер Мак Орлан—вот «предтеча» Луи-Фердинанда Селина. Писатель деклассированной мелкой буржуазии, писатель того ее поколения, которое после войны было выброшено, как отходы производства на «черный двор» жизни, Мак Орлан в послевоенные годы, в годы стабилизации словно «социальный барометр» отмечал непрочность и условность временного благополучия и предсказывал мрачное будущее. Гротескные, как бы апокалипсические образы Мак Орлана говорили об уродливости и обреченности буржуазной цивилизации. Акционерное общество, эксплоатирующее кровь человека, у которого непрерывное кровотечение, — таково настоящее этой цивилизации («Госпиталь святой Магдалины»). Одичание, чума, нашествие варваров, гибель — таково ее будущее. Слепой девушке мир кажется прекрасным. Прозрев, она с ужасом узнает, что живет среди уродов, среди братьев Фердинанда Бардамю. Мак Орлан предвосхитил задолго и «открытие» Селина, осмыслив чудовищность, нелепость буржуазной цивилизации именно так, как теперь ее осмыслил Селин. Мак Орлан неоднократно возвращался к своей «теории» «социальной фантастики нашего времени», переводящей всю общественную жизнь в мир призрачного, в мир кошмаров [1].

Теория «социальной фантастики» играет ту же роль, что и «логика безумия», «обезьянья логика» (вернее — алогичность) в книге Селина: в обоих случаях противоречия действительности, классовая борьба объявляются развивающимися незакомерно, алогично. Следовательно, в книге Селина — типичное для деклассирован-

[1] В своем предисловии к одной недавно вышедшей во Франции брошюре о Гитлере Мак Орлан рассматривает национал-социализм и Гитлера, как явления «социальной фантастики», явления мистические.

ного мелкого буржуа осмысление, вернее — обессмысливание действительности. И у Мак Орлана, и у Селина один и тот же вывод: выхода нет, хаос до конца останется хаосом.

Что качественно нового есть в «Путешествии на край ночи» по сравнению с тем многотомным повествованием о путешествии в ночь, какое образует большая часть произведений Мак Орлана?

«Апокалипсические» пророчества Мак Орлана звучали гораздо спокойнее, чем исповедь Бардамю. «Констатировать факты» с эпическим спокойствием историка или автора фантастических романов, как это делал Мак Орлан, Селин не может. Герои Мак Орлана надеялись — беда пройдет стороной, не заденет их; они надеялись найти спокойную жизнь и возможное еще счастье в деревенском домике. Бардамю ни на что больше не надеется, все возможное еще спокойствие он обретает в сумасшедшем доме. Бардамю не повествует, а вопит и проклинает. Он проклинает капиталистическое общество, которое растоптало его жизнь, унизило его. Он истерически вопит, потому что хочет жить, хоть как-нибудь, прозябать, и чувствует, что погибнет вместе с этой ненавистной цивилизацией.

Сознание собственной неполноценности, чувство обреченности, истерическая раздвоенность (попытки бунтовать и уверенность в поражении), — все это в «Путешествии на край ночи» обострено по сравнению с книгами Мак Орлана, резко, до предела, и в этом обострении отражено небывалое обострение противоречий капиталистического общества в период всеобщего кризиса.

Герои Мак Орлана, писатели Гоэль и Беен, уважали себя. Бардамю ни на минуту не забывает о том, что он «спущен с лестницы»: «Кстати, я давно отказался от чего бы то ни было, похожего на самолюбие. Это чувство всегда казалось мне недосягаемым в моем положении». Язык «Путешествия на край ночи» окрашен декларативно, как язык «спущенного с лестницы». Золя, работая над «Западней», со спокойствием ученого брал из словаря «экзотические», «локальные», жаргонные, грубые словечки. Возможно прямое, наивное использование «низкого» языкового слоя. Селин собирает «богатства» арго, низкого языкового слоя, всю грязь языка, подловатые, циничные интонации и с ненавистью бросает все это буржуазному читателю: — по своему положению я не имею теперь права на другой язык, вы меня унизили, вы сделали меня таким, получайте это ваше! Горечь, желчь в подловатых афоризмах Селина, каждое грубое слово — пощечина самому себе, бывшим «братьям по классу», человечеству.

Пример Селина поучителен: обогащение языка никогда не бывает нейтральным, всегда несет большую социальную функцию.

Каково будущее Бардамю и Селина?

Для современной французской литературы Селин нетипичен. Наиболее новое и важное во французской литературе — резкое размежевание на два лагеря — революционный и контрреволюционный. Писатели стремятся найти выход из создавшегося положения и при-

мыкают к одному из двух лагерей. О Селине нельзя сказать, что он принадлежит к одному из них или даже находится между ними: он сбоку, в стороне.

Путь к революции через беспредельное отчаянье, через всеотрицание — один из самых трудных, но один из возможных и реальных путей к революции для буржуазного интеллигента, воспринимающего крушение буржуазного мира, как космическую катастрофу.

Приблизительно такой путь проделал Арагон. Не закрыт он и для Селина.

Правда, нигилизм Селина может в конце концов превратиться в принципиальную беспринципность. Его беспредельное отчаяние оправдывает неподвижность (выхода нет, движение ни к чему не приведет) и в сущности до некоторой степени уже играет роль «тихой пристани». Пристрастие Селина к гнили легко может превратиться в голую эстетизацию всякой падали; что ж, одним «учеником» Бодлэра станет больше. Опустошенность Селина — настоящая не наигранная. Но уже в «Путешествии» она кое-где кажется литературной позой. Не сделается ли для Селина его горькое отчаяние ходким товаром, модным пряным блюдом? Не услышим ли мы от него, как раньше от его предшественника Мак Орлана: «Беспокойство нашей эпохи более литературно, чем реально»?

Или, быть может, победит неистребимая ненависть его к рабовладельческой буржуазии и толкнет его на путь Арагона?

А Фердинанд Бардамю — сможет ли он примириться с Ж. Ромэном, с Тьери Монье?

Бардамю — настоящий Калибан современного буржуазного общества. Калибан Шекспира — гротескный образ раба, пытающегося взбунтоваться, но обреченного на вечное рабство, памфлетный образ голытьбы, бунтующей черни, созданный классовым врагом этой «черни». Исповедь Бардамю, который ненавидит «хозяев», мечтает о бунте, но сам не верит в возможность не рабского существования, эта исповедь — полное «философического» юродства саморазоблачение современного мелкобуржуазного Калибана.

Организаторы «аристократической революции» во Франции стремятся вырвать инициативу из рук пролетариата и решительно противопоставить пролетарской революции неопасный для буржуазии, обреченный на неудачу «бунт» мелкого буржуа, «спущенного с лестницы» и требующего у жизни законную долю благополучия. Для главарей фашизма, как и для Бардамю, рабочие и мелкая буржуазия — стадо рабов, которое легко поддается «социальному гипнозу». Фашистская демагогия вволю занимается гипнозом и культивирует «дух Калибана», но Калибана темного, как у Шекспира, до последней минуты тупо надеющегося на удачу и уже видящего себя победителем.

Как может повлиять на таких наивных «калибанов» Калибан-Бардамю, у которого по сравнению с ними то преимущество, что его нелегко одурачить, потому что он убедился в своей обреченности? Хотя у Бардамю нет мефистофельского обличья Хулио Хуренито,

но он играет роль Мефистофеля по отношению к наивным «оптимистам», современным Аверкампам, которые с доверием слушают призывы фашистских «неогуманистических» журналов реконструировать «преступный человеконенавистнический капиталистический строй» и надеются, что эта реконструкция принесет им счастье, личную удачу. —Нет, не надейтесь на удачу,—кричит им Бардамю снизу «из трюма», — вы обречены, вас надувают, — «в жизни идешь не вверх, а вниз!». Нет, он не оставит их в «счастливом» неведении, он подталкивает их и тащит дальше, к краю ночи, — пускай они узнают то же, что и он. Он разрушитель — ни одной иллюзии н а и в н ы х мелкобуржуазных «калибанов» не пощадит его едкий пессимизм. Да здравствует пустыня! Довольно гримировать тнусную жизнь, мы тоже тнусны, все перенесем, свыкнемся.

Разрушительная, разоблачительная работа Бардамю очень велика. Но победить он, Калибан, не может, — в этом его пессимизм оправдан. Здесь возникает вопрос: так ли уже неизбежно и неразрывно, как ему кажется, связано до конца его будущее с судьбами капитализма?

Бардамю — не инвалид войны, и все же он—калека. Он — и н в а л и д к а п и т а л и с т и ч е с к о г о с т р о я» (поэтому и исповедь его—истерика инвалида»).

Большие люди, которым тесно в условиях буржуазного общества, расправляют плечи, возрождаются, связав свою судьбу с судьбой пролетариата. Победа пролетариата несет возрождение и маленьким раздавленным людям, «инвалидам капиталистического строя» — озлобленным, бессильным, опустошенным, как Бардамю. Но эту истинную человечность и мудрость пролетарской революции очень трудно понять, увидеть им, потрясенным, ослепленным инквизиторским издевательством «судьбы» (т. е. бесчеловечного капиталистического строя эпохи империалистических войн и пролетарских революций).

Будущее Селина и Бардамю зависит от расстановки классов во Франции и за пределами Франции. Дальнейший распад капиталистического общества, дальнейшее собирание революционных сил вокруг Коминтерна не могут не отразиться и на позиции «инвалидов капиталистического строя».

И может быть и Селину, добредшему до самого края ночи, помогут увидеть: дальше начинается утро. И — кто знает — не скажет ли он как-нибудь в будущем, обращаясь к Бардамю и по привычке иронически усмехаясь: «Как ни как ты — врач. Возможно ты переселишь своих старых пациентов в неплохие дома, ну, во дворцы! потом выстроишь в своем районе уютненькую советскую поликлинику! И... и...» Без иронической усмешки («тоже — идиллия») сразу он быть может не заговорит об этом; сразу не исчезнет у него и у Бардамю взгляд загнанного волка, — не легко забыть о своей инвалидности, своей «обреченности».

Но если бы это произошло, уже тогда перед нами стоял бы новый Селин, несравненно более сильный, зоркий и правдивый художник,

чем автор «Путешествия». И Бардамю был бы уже не калекой-Калибаном, обреченным разрушителем, а возродившимся человеком.

А сегодняшний Бардамю?

С высот второй пятилетки, с высот эпопеи челюскинцев смотрим мы на Бардамю, нашего современника. Почти физически ощущаешь, как далек от нас этот страшный образ, быть может один из последних больших типичных образов, рожденных буржуазной литературой. Новые люди, воспитанные страной советов, и Бардамю, воспитанник современного капитализма, — разве они принадлежат к одному и тому же человечеству?

Е. Гальперина

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

Имена Пруста и Джойса стали в наших дискуссиях стандартными символами той буржуазной культуры современного Запада, которую одни смакуют за изощренность, а другие третируют «en canaille» за упадочность. Уже самое упоминание Пруста и Джойса, как однотипных по стилю явлений, указывало на не совсем ясное представление об обоих в нашей широкой литературной среде. Д. Мирский правильно уже заметил об этом в одной из статей. Думается, что сейчас уже не дискуссионны ни то «западническое» преклонение перед этими писателями, которое слишком явно связано с пережитками литературщины, ни тот упрощенно нигилистический подход, который был сформулирован в положениях Мирского: «Пролетарскому читателю... Джойс и Пруст совершенно не нужны»... «Советский критик не обязан изучать Джойса и Пруста». Неправильность обоих подходов очевидна. Ясно, что не только критик или писатель, но и просто культурный читатель должен знать крупнейшие фигуры буржуазного Запада XX века.

Дискуссионным, думается нам, является то, какие именно стороны этих очень сложных художников наиболее интересны для нас, представляют для нас наибольшую познавательную ценность. Дискуссионным является вопрос, нет ли у этих явно упадочных писателей отдельных творческих сторон, которые могут быть критически использованы нашей литературой. Мне кажется, например, что языковые эксперименты Джойса принадлежат к таким еще мало освещенным и не решенным для нас вопросам.

Пруста у нас знают обычно по началу (переведенному) его романа, и поэтому целый ряд черт его творчества совершенно ускользает от нас. Вот почему нам кажется своевременным попытаться воссоздать творческий облик Пруста.

Нужно сказать прямо, что весь облик Марселя Пруста не вызывает в нас в противоположность многим писателям прошлого ни малейшей симпатии. Ромэн Ролан в «Смерти одного мира» бросил по адресу Пруста презрительную фразу о «неврастеническом снобизме франко-семитского гермафродита с бархатными глазами». Это законное раздражение социально здорового человека против воплощения социальной болезненности и вырождения.

Пруста читаешь с двойственным чувством. Поражаешься мелочности писателя, этой способности писать ни о чем («Как можно тратить время на подобные пустяки»). Вместе с тем поражает изощренное мастерство писателя. («Однако я читаю об этих пустяках с удовольствием»). Но постепенно, читая третий, пятый, двенадцатый том его единственного романа «В поисках за утраченным временем»[1], разросшегося точно чудовищная опухоль, понимаешь, что все раздражающие свойства Пруста — это свойства глубоко типичные для одряхлевшей буржуазии. И — что самое главное — нагромождение мельчайших ощущений, деталей буржуазной и светской жизни превращается в огромную монументальную картину загнивания. Пятнадцать томов романа Пруста осознаются как настоящая энциклопедия буржуазного паразитизма.

Всей своей социальной и индивидуальной биографией Пруст был как бы предназначен стать «классиком» буржуазного распада.

Он вошел в литературу в знаменательные для Франции годы, на рубеже XIX и XX веков, в годы оформления французского империализма. В романе «В поисках за утраченным временем» развернут портрет той паразитической верхушки империалистической Франции, в которой выросло творчество Пруста. Это «сливки» паразитарной буржуазии, буржуазная аристократия, так называемое «светское общество». Люди эти занимались проеданием богатств и умели это делать.

Во французской буржуазной литературе тех лет царил настоящий разгул ощущений. Весь мир казался созданным для смакования этих буржуа. Зрение, вкус, осязание, все чувства оттачивались, чтобы лучше впивать новый, завоеванный мир. Завоеванный? Это искусство не всегда рассказывало о завоевании. Часто оно лишь показывало, как проедается накопленное, как наслаждается победивший буржуа. Но сквозь этот культ своего «я», своих наслаждений угадывается его основа. Французские буржуа — ростовщики Европы. Огромные займы и огромные проценты, захват и грабеж колониальных добыч. Читая об этих накопленных грудах ощущений и наслаждений, видишь груды золота, накопленные ростовщической буржуазной Францией. Буржуазия сытая, разжиревшая, выжимающая из колоний, из Европы, из рабочего класса золотые миллиарды. Побеждающий, жадный французский империализм шел вперед, и вместе с тем его литературу заливало жадное и наглое смакование мира. Буржуазное «я» перло вперед, французский рантье уверенно считал себя пупом земли, все же остальное — объектом своих переживаний.

Конечно, французская буржуазия отнюдь не занималась только салонными разговорами, семейными заботами и любовными историями, как это описано у Пруста. Она создавала индустрию, грабила колонии, готовила мировую войну, расстреливала рабочие стачки, вела сложную игру в «французскую демократию». Но все больше выделя-

[1] Заглавия приводятся всюду в том виде, в каком они переведены в русском издании.

лись среди нее слои, единственной профессией которых становилась полная праздность. Пруст и принадлежал к этим социально не «занятым» слоям. Поэтому, пройдя совершенно безучастно мимо самых крупных социальных и политических событий своей эпохи, он описал с огромным знанием дела процесс проживания и проедания награбленных богатств. И так как он принадлежал к верхушке очень культурной, утонченной, то смакование ощущений получилось очень рафинированное, тонкое, изощренное и искусство — весьма «аристократическое».

Но наиболее чуткие из этих буржуа уже реагируют на колебания почвы, уже начинают понемногу ощущать историческую обреченность своего класса. И в сознании погруженных в свое «я» писателей сливается упоение миром своих ощущений с сознанием его опустошенности. Утверждая свое право на наслаждение, они отражают уже упадочное вырождение своего общества. Ибо они—писатели умирающего капитализма.

Двойственность эта у Пруста очень отчетлива, и его не вполне обычная биография сделала его необычайно приспособленным к тому, чтобы все эти оттенки выразить с предельной яркостью.

Выйдя из семьи очень богатых буржуа, Пруст очень рано проник в светскую верхушку. Аристократические салоны были той замкнутой теплицей, где произрастало его творчество. Рано сблизившись со знатью, Пруст приобрел типичный облик буржуазного парвеню, выскочки, буржуазного светского денди. Его восхищение перед аристократическими титулами не имело границ. Идеалом его жизни был Монтескью — поэт, монархист, аристократ и денди с головы до ног, законодатель светской моды. Пруст пытался рабски подражать Монтескью и с упоением писал хронику великосветской жизни в реакционной газете «Фигаро».

Жизненный облик этого крупного писателя отталкивает своим мелочным, лакейским подобрастием перед знатью. Пруст, впрочем, был парвеню удачливый. Биографы описывают этого изнеженного, болезненного юношу с женственным обликом — обласканным в самых «высоких» салонах. Исключительная замкнутость жизни Пруста особенно усиливалась его болезнью, астмой, наложившей на него печать большой хрупкости, уязвимости, оторванности от мира и вместе с тем огромной изощренности ощущений.

Последние годы он живет взаперти (в комнате, обитой пробкой, ибо малейшая волна воздуха обостряет болезнь), изолированный от мира, изредка ночью видясь с друзьями. В такой чудовищной изоляции он весь погружается в свою прошлую жизнь, творчески воссоздает ее, черпая материал для своего творчества только из своих внутренних ощущений и воспоминаний. Он сам нарисовал свой портрет в те годы: «Я — странное человеческое существо, которое, ожидая, что смерть освободит его, живет с закрытыми ставнями, не знает ничего о мире, неподвижен, как сова, и, как сова, видит немного лишь в темноте».

Конечно, не астма породила чудовищную замкнутость творчества Пруста. Но эта болезненная изоляция от мира дала ему возможность стать типичным выразителем замкнутости социальной. И еще шире — генетически связанный с французским паразитарным буржуазным рантьерством, Пруст смог стать одним из крупнейших художественных идеологов буржуазии на ее закате, смог выразить определенные стороны ее сознания — упадочный интуитивизм, борьбу против разума и науки, субъективистское замыкание в свое «я», субъективистские перерождения искусства. В философском плане социальная замкнутость Пруста выразилась в законченном солипсизме.

Уйдя совершенно в свои воспоминания, Пруст создал концепцию о превосходстве жизни в искусстве над жизнью реальной. Это не оригинально и свойственно целой ветви упадочного буржуазного искусства, людям, бесконечно пресыщенным своей пассивной и нетворческой жизнью.

Мысль эта приходит к Прусту очень рано. Уже в юношеских новеллах «Утехи и дни» [1] мелькали черты двойственности, типичные для Пруста. В их очень поверхностной, эстетской «красивости», в этих эскизах романтически-светской жизни мелькали нотки меланхолии, ощущения бесплодности и бессодержательности этой жизни. В новелле о мальчике, бросившемся из окна, появляется уже формула, типичная для позднего Пруста. Там сказано, что не стоит «прожить свою жизнь», но лучше «промечтать ее», т. е, создать вместо этой утомляющей своим бесплодием жизни нечто вроде ее суррогата в искусстве.

Эта концепция развита в огромном романе «В поисках за утраченным временем». Пруст смог написать только одно произведение — о своей жизни, нечто вроде мемуаров, бесконечный поток когда-то бывших ощущений, бесконечное нагромождение воспоминаний прошлого. Этот писатель, погруженный в «анализ своих выделений», как зло сказал о нем А. Жермэн, мог перебирать только всю гамму своих настоящих и прошлых ощущений. Воскрешая их шаг за шагом, он воссоздал конечно и всю ту паразитическую среду, в которой проходила его жизнь. И вновь переживая ее, он должен был притти к своему основному выводу: жизнь реально прожитая — это потерянное, бесплодно проведенное время. Единственно ценная, подлинная жизнь — это искусство, в котором творчески вспоминается, восстанавливается прошлое. Поэтому художник на склоне лет бросается на поиски за утраченным временем. Не реальную жизнь жаждет обрести Пруст в этих мемуарах. Его привлекает самый процесс творческого припоминания. Два последних тома романа назы-

[1] Факты и даты творческой биографии Пруста (1871—1922) таковы: в 1896 вышли его юношеские новеллы «Утехи и дни». С 1905 г. Пруст работает над единственным своим крупным произведением — 15-томным романом «В поисках за утраченным временем». I том его вышел в 1913 г. Остальные, частью уже посмертно, вышли в 1919—1927 гг. Кроме этого романа у Пруста есть лишь томик светских хроник и мелких заметок.

ваются «Найденное время» именно потому, что художник находит здесь свое истинное, с точки зрения Пруста, занятие, — замкнувшись в себя, он перебирает и закрепляет прошлое.

Итак, подлинная жизнь кажется Прусту иллюзорной и ложной. А иллюзорная жизнь мечтой, воспоминанием, искусством кажется единственно реальной, дающей счастье, творческий экстаз.

Какая печальная, глубоко пессимистическая оценка писателем своей жизни и своего мира скрыта в концепции «Поисков за утраченным временем». Это поиски суррогата настоящей творческой деятельности, которую не находит писатель. Мы не удивляемся этой концепции, когда вместе с Прустом проходим всю его выхолощенную, созерцательную, бесконечно мелкую жизнь праздной верхушки. «В поисках за утраченным временем» — это 15-томное признание банкротства своей жизни и жизни своего класса.

Но уйдя в себя, зарывшись в свои ощущения, Пруст по сути обманывает себя. Ибо воспроизводит он с бесконечным любованием ту же самую свою жизнь. И пропущенная сквозь фильтр творческого припоминания, эта выхолощенная жизнь кажется Прусту уже омытой искусством, выступает достойной, тонкой и оправданной. Ее уже можно смаковать. И Пруст весь отдается этому делу.

В этом вся двойственность позиции Пруста. Как и большинство крупнейших писателей буржуазного упадка, он ощущает убогость его собственного мира. Вместе с тем он пытается из этого же самого мира извлечь максимум наслаждения, получить возможность защищать и утверждать его.

Удается ли эта защита Прусту? К его счастью, не вполне. И здесь выступает на сцену не только то, что стремился сказать Пруст в своем романе, но то, что отобразилось в его бесконечных томах.

ЭПОХА В «ЗЕРКАЛЕ» ПРУСТА

У нас привыкли рассматривать Пруста в плане проблем ощущения, интуитивизма, «преодоления автоматизма восприятия» и т. д. Почти никогда не говорят об отражении Прустом целой эпохи французской жизни. Между тем для большинства французских критиков Пруст не только интуитивист, но и «историк III республики». Эта сторона Пруста кажется нам очень существенной, во-первых потому, что надо противопоставить нашу оценку Пруста, как «историка», оценкам французской реакционной критики. Во-вторых, здесь встают вопросы о познавательной ценности творчества Пруста и ее пределах.

Пруст, действительно, пытался воссоздать лишь чудовищно-разбухший мир собственных ощущений. По замечательному выражению А. В. Луначарского, он поставил спектакль «м о я жизнь». Но по иронии судьбы, самый законченный субъективист вынужден, вопреки своей воле, как-то отражать окружающий мир и тем самым изменять своей философии. И Пруст-художник ведет спор с Прустом-философом. Разматывая бесконечный клубок своих воспоминаний, этот крупный художник вынужден был образ за образом вытяги-

вать всю ту загнивающую общественную верхушку, с которой была связана его жизнь. В спектакле «моя жизнь» всплыла масса статистов.

Но что мог увидеть Пруст в своей эпохе? Его роман охватывает огромный отрезок французской истории, примерно от 70 годов прошлого века и кончая мировой войной. Эпоха, чрезвычайно колоритная и насыщенная яркими социально-политическими событиями. Панама, буланжизм, дело Дрейфуса, циническая и весьма «красочная» история французского парламентаризма, наконец, бурление пролетарских низов — словом, благодарнейший для писателя материал.

Пруст в сложнейших противоречиях империализма смог увидеть только один узкий кусочек — ту праздную светскую верхушку, к которой он сам принадлежал. Социальные процессы империализма свелись для него к взаимоотношениям и сращиванию паразитарной аристократии и столь же паразитарной, продвигающейся вверх, в «свет» буржуазной верхушки. Пруст подошел к эпохе, как гениальный парвеню, как буржуазный выскочка (каким он и был), забравшийся наверх и оценивающий все в плане этого продвижения. Он подошел к истории с точки зрения «проблем» светского салона, с точки зрения того, как далеко продвинулась уже мадам X в своем пути в высшее общество и до какого салона она уже добралась в данный момент. Поразительно мелкий и пошлый угол зрения. Кастовость, принцип светского ранга и светской иерархии — вот тот критерий, с которым Пруст оценивает общество. Люди делятся для него на «благородных» аристократов, естественно занимающих свое место в свете, и на вульгарных выскочек из буржуазии, «незаконно» туда устремляющихся.

Здесь мы видим огромное отличие Пруста, художника умирающего капитализма, от писателей буржуазного расцвета. Проблема «продвижения» волновала и Бальзака и Стендаля. Но они, отображая карьеристские устремления своих буржуазных молодых людей, клеймили общество, не дающее их героям расправить крылья, клеймили его уродство, накладывающее свою печать и на их Сорелей и Растиньяков. Пруст же изобличает буржуазный карьеризм, утверждая неприкосновенность великосветских салонов, защищая кастовые предрассудки и привилегии тончайшей верхушки.

И угол зрения у него мелок, и мирок он отобразил узкий. Но эту верхушку французских рантье, праздную, проедающую, смакующую свои ничтожные ощущения, Пруст отобразил так тщательно, так сочно, с такими подробностями и знанием дела, что поистине дал исчерпывающую картину. И, несмотря на узость Пруста, роман его потому так поучителен для нас, что он раскрывает одну из важных и существенных сторон империалистической эпохи — вырождение, паразитарное загнивание, одряхление общественной верхушки.

В образе Марселя перед нами развертывается жизнь Пруста. Это жизнь человека, для которого эпоха замкнута в его комнате, человека не работающего, не действующего, с нашей точки зрения почти

не живущего. Это жизнь, сотканная из быта, из мельчайших ощущений вкуса, цвета, из отношений с родными, из любовных переживаний, из восприятий искусства, из забот о светских успехах.

Естественно, что в такой «бытовой» жизни огромное место занимает семья. Каждая мелочь семейной хроники становится значительной, каждая черточка, жест ее членов — достойны быть воспроизведенными в романе. Пруст дал, конечно, глубоко лживый образ семьи французских рантье. Ее косность он превратил в какое-то идеальное, светлое начало. В этом (как и во многом другом) сказывается Пруст, как писатель довоенной эпохи. После войны, когда разложение буржуазной семьи более обострилось, уже стало трудно скрывать его. Мориак, Мазелин показали ее подлинный облик — мрачный, полный звериной ненависти. А. Жид с ужасом называл буржуазную семью клеткой и тюрьмой. И в самом деле—это семья, основанная на фальши, взаимной лжи и ненависти, на денежных расчетах и распрях из-за наследства, на дешевом разврате и такой же добродетели; путами религии, морали и предрассудков там душили детей, убивая в них всякую живую мысль. И эта «тюрьма» предстает у Пруста облагороженной, становится бесконечно милым, светлым домашним уютом, окутывается мягкой и интимной лирикой. В то время, как она уже начинала распадаться, Пруст усиленно воспевает ее традиции, сплоченность, крепость родственных связей. Семья Марселя, мир этих многочисленных тетушек, бабушек, родителей, прислуг превращен в мир идиллической нежности, искренности и взаимных забот. Мельчайшие детали патриархального семейного быта разрастаются до огромных, непропорциональных размеров, ибо они, ведь, заполняют всю жизнь. Так поцелуй матери, даваемый ею на ночь маленькому Марселю, превращается в целое событие, вызывающее множество ощущений, переживаний, эмоций.

В двух образах особенно ярко излил Пруст свою почтительную нежность к семейным устоям — в образах бабушки и прислуги Франсуазы. Бабушка живет в романе как опоэтизированное воплощение семейного начала. Как выписаны ее внешность, привычки, ее заботы и любовь к маленькому Марселю. Ее болезнь описана в мельчайших деталях, каждая десятая, поднимающаяся на ее градуснике, доводится до сведения читателя.

Пруст ощущает себя вросшим в эти семейные традиции. Он замечает, как с течением лет в нем все ярче являются семейные черты, как его душой овладевают души предков. В этот монолитный семейный быт органически вплетен образ прислуги Франсуазы. Она особенно подчеркивает своей любовью к «господам», своей рабской преданностью тот слащавый патриархальный «уют», который Пруст видит в буржуазной семье.

Естественно, что для праздной рантьерской буржуазии непревзойденным идеалом и образцом была родовитая французская знать. В «Поисках за утраченным временем» в лице Марселя его патриархальная семья продвигается в «свет». В начале XX века, когда аристократия еще была окружена некоторым ореолом былого величия,

буржуазные денди любили гримироваться под аристократическую «золотую молодежь». Знаменитый снобизм Пруста, это «обезьянничанье» под знать типично не для одного Пруста. Вспомним хотя бы потуги на аристократизм раннего д'Аннунцио. Веками сложившаяся, освященная традициями праздность аристократии как бы возвышает в глазах этих буржуа их собственный паразитизм.

Все образы романа Пруста группируются вокруг двух «сторон»— аристократической стороны Германтов и «стороны» буржуазной. С лакейским подобрастием рисует Пруст среду герцогов де Германт. Этот мир подан в восхищенном, восторженном восприятии мальчика Марселя; он становится сказочным в своей недоступности, становится миром божеств, непогрешимых в своем кастовом величии. В томе «Сторона Германтов» обожествление аристократии доведено почти до мистики. Спектакль, на котором присутствуют Германты, превращается в романтизированную феерию. Птичьи лица Германтов исполнены для Марселя особым утонченным благородством, отмечены той печатью родовитости, которая манит и влечет выскочку Пруста.

Апофеоз высшей касты продолжается и во второй половине цикла, где развертывается жизнь Марселя, уже втершегося в среду Германтов, уже «принятого в свете». Эти тома наполнены описаниями светских обедов, приемов, вечеров, туалетов. Мы вспоминаем, что не даром Пруст вел светскую хронику в «Фигаро». С подобострастием хроникера Пруст комментирует появление на этих приемах знатных гостей. Почти сладострастно, захлебываясь от восхищения, смакует он утонченные, века насчитывающие титулы, старинные имена, аристократическую геральдику. Гениальный писатель опускается здесь до уровня сплетничающей светской дамы или просто прихлебателя, упивающегося своей близостью к салонным «звездам».

Образ Робера де Сен-Лу — молодого аристократа и офицера — проходит через весь роман, как высший положительный образ Пруста. Это тот социальный образец, который видел перед собой Пруст. Его смерть на войне окутывается ореолом благородного, тонкого героизма и мученичества. Кто были в действительности все эти Сен-Лу? Это была так называемая «золотая молодежь», сынки богатых и «высоких» фамилий, прикрывавшие блеском родовых имен свое культурное убожество. Эта военная аристократическая молодежь делила время между ресторанами, дебошами, купленными актрисами и шумливыми монархическими заговорами. Замечательно изобразил эту среду аристократической военщины Франс в своей «Современной Истории». Под пером же Пруста Сен-Лу приобретает облик бесконечного благородства, внешней и духовной красоты, естественности и искренности. Его заботы о Марселе, его страстная любовь к актрисе Рашель, его умные рассуждения о военной стратегии — все идеально.

Мышление Пруста проникнуто духом кастовости. Преклонение перед аристократической замкнутостью, перед «рангом» — интересно

проявилось в языке писателя. Пруст владеет словом блестяще. Французские критики справедливо указывали, что у него каждый персонаж говорит своим языком. Но речь персонажей лишь подчеркивает их положение в общественной «иерархии». Так речь аристократов — утонченная и «естественная» — противопоставлена вульгаризованному, подчас исковерканному до абсурда языку буржуа. Пруст смакует все, что связано с родовитостью. Отсюда становится понятным его культ старо-французских слов и имен. Старинная Франция импонирует Прусту чрезвычайно. В «Содоме и Гоморре» он заставляет академика Бришо производить бесконечные лингвистические изыскания о старинных французских именах и названиях местностей. Пруст никогда не упустит случая отметить, как какой-нибудь племянник мадам де Вильпаризи подписывается не просто Жан, но Жеган де Вильпаризи, через утонченное «h», «такое изысканное, старинное и бесполезное». Смакуя весь этот аромат старины, Пруст входит во вкус феодального прошлого аристократии. Отсюда и возникает у него несколько странная на первый взгляд идеализация крестьянства. Патриархальное крестьянство импонирует ему, как составная часть излюбленного им образа большого барина. Пруст сближает патриархальное крестьянство, которое он знает в образе слуг, с аристократией и как некий феодальный комплекс противопоставляет их «вульгарной буржуазии». Так, мадам де Германт сближается им с Франсуазой. Пруст восхищен старинной чистотой и нетронутостью крестьянской речи Франсуазы. «Старый язык и подлинное произношение слов находишь не в холодных стилизациях современных писателей, но в разговоре с мадам Германт или Франсуазой». Диалект Франсуазы с восхищением противопоставляется языку, например, ее дочери, языку, «испорченному» влияниями современного города. Большое разнообразие речи персонажей направлено у Пруста на подчеркивание их положения в обществе, их ранга. Большая литературная культура, богатство языка расходуется здесь на вещи не только мелочные, но и реакционные. Они должны лишь утвердить и облагородить извечное для Пруста социальное неравенство и консервативный застой.

В цикле «В поисках за утраченным временем» вначале противопоставлены две «стороны» — аристократическая и буржуазная. В дальнейшем мы наблюдаем, как происходит сращивание этих «сторон». Этот второй, карьеристский буржуазный мир Пруст снижает изо всех сил. Проникновение в высший свет Марселя, т. е. самого Пруста, совершается, разумеется, с одобрения автора. Но зато вся его злость и ирония изливаются на других буржуа, по сути таких же выскочек, как и он, поднимающихся вверх по лестнице ранга. Их он третирует свысока, разоблачая их карьеризм с точки зрения преуспевшего парвеню, надменно взирающего на среду, из которой он сам только что вышел. Весьма ядовито прослеживает Пруст путь вверх целого ряда буржуа. Кружок Вердюренов — центр этого буржуазного карьеризма. Вердюрены искусно используют общественную конъюнктуру. В годы дела Дрейфуса они превращают свой салон в центр дрейфусаров и политическим шумом привлекают к себе внимание. Поз-

днее они берут курс на изысканность своего нового салона, приманивая в него ученых и художников и пропагандируя модную субъективистскую живопись и музыку Эльстира и Вентейля. Во время мировой войны эти буржуа рядятся в одежды национализма, становятся патриотами и, поднимая шовинистическую трескотню, пролезают наконец в долгожданные салоны Сен-Жерменского предместья. Таков же и путь Одетты, начавшей с куртизанки в первых томах романа и в конце выдающей свою дочь замуж за аристократа Сен-Лу. С особенно злорадной иронией изобличает Пруст буржуазных выскочек в образе молодого еврейского буржуа Блоха и его семьи. Целой гаммой мельчайших штрихов доказывается ничтожество этого Блоха: его манерный «модернизм», его невоспитанность, его «лайфт» вместо «лифт». Речь Блоха подчеркнуто вульгаризируется, так же как речь Альбертины, девушки из демократических слоев, становящейся любовницей Марселя. А речь какого-нибудь метр-д'отеля — этого воплощения общественных низов для Пруста — вообще становится пародией на французский язык, она исковеркана до неузнаваемости.

Мы видим, что Пруст «разоблачает» буржуазию своеобразно. Его больше всего шокирует ее неестественность и неотполированность. Именно потому с точки зрения Пруста она не имеет права переступить порог салона Германтов. Карьеризм буржуазии высмеивается с позиций реакционного снобизма.

Но, к счастью для Пруста, объективно он разоблачает гораздо большее. Воспроизводя реальный процесс сращивания буржуазии и аристократии, он принужден был, как крупный писатель, отобразить глубокое паразитарное вырождение их обоих. Мы видим в романе Пруста, как деградирует аристократия. Постепенно выпадают из светской знати старинные, но обедневшие фамилии — таков, например, образ мадам де Вильпаризи. Родовитейшая знать постепенно опускается до браков с отпрысками буржуазных выскочек. Сквозь идеализацию аристократизма пробиваются черты вырождения физического и морального. Так и в мире буржуазии выступают образы циничного, цепкого карьеризма, беспринципности и ничтожества, чуть прикрытых сверху «модной» утонченной «культурой».

Лучшее в Прусте то, что в своем узком паразитарном мирке он ощутил запах тления, увидел черты глубокого вырождения. Тема Содома и Гоморры не случайно разрастается в романе до таких огромных размеров. Упадочная извращенность охватывает всю среду, и аристократическую и буржуазную. Все покрывается как бы ржавчиной, пятнами гниения, извращенности, разврата. Почти все персонажи романа связаны с темой извращенной любви — эпизоды с м-ль Винтейль, весь круг Альбертины, эпизоды Шарлюс—Морель и т. д. Пруст описывает все это с свойственным ему спокойствием релятивиста. Но он явно ощущает, как вся его среда являет собой облик Содома и Гоморры, погрязших в грязи, одряхлевших, пронизанных червоточиной. Какое очервивевшее общество встает у Пруста! И образ барона Шарлюса — может быть самый яркий образ всего цикла — начинает доминировать над всем, как некий символ гниения. Пруст

при всем своем раболепстве перед аристократией вынужден был нарисовать этот блестящий и зловещий образ барона, аристократа с головы до ног, который опускается все ниже в своем извращенном разврате, до связей с лакеями, до подозрительных притонов, до полного физического и духовного вырождения. Прорывая «розовость» и идилличность Пруста, вся картина, отображенная в романе, приобретает омерзительный, местами мрачный и какой-то предгрозовый отпечаток. При всем редком неумении Пруста увидеть важнейшие стороны эпохи помимо его воли встает (хотя только одной своей стороной) эпоха умирающего капитализма.

Но, действительно, помимо его воли. Крупнейшие исторические события остались за пределами его комнатно-салонного кругозора. Едва можно определить десятилетия, в которых совершаются эпизоды романа. Утро у Германтов или поцелуй матери с одинаковым успехом могут происходить в 1880 или 1913 году. И, даже затрагивая крупные события эпохи, Пруст приспосабливает их к своему комнатному или салонному масштабу.

Так, например, довоенная эпоха — период крупнейших технических открытий. И у Пруста это находит мельком свое отражение. Но в каком плане! Он подходит к технике, как к новинке комфорта, как к новой модной принадлежности буржуазного б ы т а. Автомобиль, телефон описаны в тех же восхищенно-романтических тонах, как туалеты Германтов. Вот замечательное описание телефонного разговора, бывшего тогда еще новинкой:

«Достаточно приблизить губы к магической дощечке и позвать... Бдительных дев... Данаид Невидимого, беспрестанно опустошающих, наполняющих урны звуков, иронических фурий, которые в минуту объяснения с подругой, в надежде, что никто не слышит, — кричат жестоко: «Я слушаю!». Служанки, вечно-смятенные Тайны, подобные теням священные служительницы Невидимого, Телефонные Барышни» («Сторона Германтов»).

Так техника воспринята не в разрезе промышленного или хозяйственного развития Франции, но измельчена до привычного для Пруста бытового масштаба.

Дело Дрейфуса и мировая война — два крупнейших события описанной в романе эпохи хоть и скудно, но отражены все же Прустом. Но подошел он к ним с точки зрения проблем салона. Он заметил их лишь потому, что произошли заметные сдвиги в продвижении по лестнице рангов мадам Вердюрен или Одетты, потому что в эти годы волны новых выскочек затопили светские салоны. Политическая ситуация дана с точки зрения «сдвигов» в «свете».

И Пруст до такой степени приспособливает эпохиальные явления к своему маленькому комнатному мирку, что даже подводит некую теоретическую базу. Мировые события, полагает он, можно понять, лишь исходя из круга индивидуально-психологических понятий. Субъективизм его здесь доходит до смешного. «Глупцы, — пишет Пруст,— воображают, что огромные размеры социальных явлений помогают проникнуть глубже в человеческую душу. Они должны были бы по-

нять, что, наоборот, спускаясь в глубины индивидуальности, они найдут ключ к постижению этих явлений».

Отсюда поразительно наивные попытки понять противоречия Франции и Германии во время мировой войны, исходя из психологии любви и ревности. Или такие образы Пруста: «За свою страну стоишь так же, как стоишь за самого себя в любовной ссоре» (!). Горизонт Пруста ограничен привычными личными и бытовыми переживаниями, и отсюда возникают странные для нас образы стран, наций, как индивидуальных людей.

Из всего этого ясно, насколько тенденциозны попытки некоторых французских буржуазных критиков выдать Пруста за глубокого отобразителя французской действительности. Сесиль Делорб в своей работе «Дело Дрейфуса и французские писатели» называет Пруста «крупнейшим историком нравов III республики, которого мы имеем по сегодня». А. Габори считает Пруста лучшим изобразителем дела Дрейфуса. «Это благодаря Одетте мы можем представить себе «Дело» и настроения Парижа во время него...» Эти критики с удовольствием соглашаются с Прустом, сводящим историю III республики к истории салонов. И очень знаменательно, что Пруста они выдвигают в противоположность А. Франсу, который действительно зло раскрыл нравы французской буржуазной демократии и которого поэтому эти критики всячески развенчивают. Образы светских салонов у Пруста действительно имеют для нас известное познавательное значение, дают отчетливое представление об этом уголке французской республики, но беспомощность Пруста в оценке социальных процессов исключительна. Мы говорим здесь не только о Прусте-теоретике, но и о Прусте-художнике.

Здесь встает вопрос об «аполитичности» Пруста. Пруст, конечно, был художником «аполитичным» в том элементарном смысле этого слова, что политические события не интересовали его. Это было теснейшим образом связано с его философским релятивизмом. Субъективизм Пруста окрашивал его подход к политической жизни. Особенно ярко это сказалось на его отношении к делу Дрейфуса. Сам Пруст, как уверяют его биографы, был настроен весьма дрейфусарски, даже не боясь испортить своих светских связей. И не случайно, конечно, самых любимых своих героев Свана и Сен-Лу Пруст заставляет сочувствовать дрейфусарам. Однако он всюду подчеркивает случайность и шаткость политических убеждений. Так, например, герцог Германтский становится на сторону Дрейфуса под влиянием встречи с тремя хорошенькими женщинами, а Сен-Лу вскоре от своих симпатий отказывается. Пруст допускает, чтобы его персонажи от времени до времени имели какие-то политические не столько убеждения, сколько симпатии, как своеобразное чудачество. Но он совершенно не претендует на то, чтобы знать, какие из них истинны. Да и вообще с точки зрения Пруста смешно говорить о большей или меньшей истинности политических убеждений.

Пруст релятивист и агностик. Оторванный от всякой практики, живущий в мире своих текучих ощущений, он не хочет, не способен ни-

чего страстно защищать, ни за что страстно сражаться. Он релятивист в морали — розовое и черное он подает, не морализируя. Он релятивист в религии — он агностик и совершенно равнодушен к богу и католицизму. Он релятивист и в политике.

И вместе с тем знаменательно, что этот субъективист в конце концов всегда тяготеет к реакционным воззрениям. Он агностик. Но, описывая смерть Бергота, Пруст замечает, что быть может и существует загробная жизнь, а, анализируя состояние пробуждения, он приходит к мысли о возможном пробуждении после смерти. Поразительна в своем наивном политическом цинизме статья Пруста «Смерть соборов». Пруст сокрушается в ней о том, что с отделением церкви от государства соборы без богослужения потеряют свой пышный блеск, не будут давать всей гаммы и полноты эстетических ощущений. И Пруст из эстетских соображений становится на защиту самого махрового, самого мракобесного клерикализма.

И наконец знаменательный крен от Пруста-релятивиста к Прусту-шовинисту мы видим в описании мировой войны (в «Найденном времени»). Правда, Пруст язвительно иронизирует над вульгарным патриотизмом Блоха, уклоняющегося от воинской повинности, или над яростным «жюск-о-бутизм» метр-д'отеля. Но скромный и утонченный патриотизм аристократа Сен-Лу, «геройски» умирающего на фронте, подан Прустом с неожиданным для него пафосом. Переход релятивизма в национализм Пруст считает нужным обосновать, исходя из образа нации, как большого организма. Пруст рассуждает примерно так: нации ссорятся, как люди. Поскольку объективной истины нет, постольку и Германия и Франция правы каждая по-своему. И, будь я просто зрителем, я бы и остался при своем релятивизме. Но я, как индивидуум, составляю лишь клеточку организма-нации, а следовательно я «естественно патриотичен, как частица Франции». Это забавное рассуждение нужно для обоснования позиции Пруста, позиции того же вульгарного и реакционного шовинизма, как и у его мадам Вердюрен.

Внешняя «аполитичность» романа Пруста не должна скрывать от нас, что все его творчество, по своей сути, глубоко апологетично, что Пруст, воссоздавая свою среду, утверждает ее, защищает ее право на привилегии, ее право на утонченные ощущения.

Но вместе с тем сам художник ощущает бесплодность своего мира. И отсюда вырастает своеобразная интонация его творчества. В нем сочетаются пессимизм и прикрашивание, апологетика и разочарование. Пруст вынужден подмешивать в свои розовые тона тона серые и меланхолические. Пруст-художник вынужден спорить не только с Прустом-философом, но и с Прустом-апологетом. Он вынужден констатировать, что его жизнь — не только утраченное, но и потерянное время. И творчески это проявляется в интереснейшей черте его романа. На протяжении его томов оценка действительности изменяется. С нее все больше спадают ее идиллические, романтические покровы. Мир становится все серее и будничнее. Происходит своеобразный процесс «дероматизации мира» в глазах художника. «По-

степенно, — пишет Пруст, — действительность заставляла мою мечту сдавать одну позицию за другой». Восприятие Марселя, в котором показан мир, становится все трезвее, а отсюда и вся картина показана сквозь все более тусклые и серые стекла. История жизни Марселя Пруста, рассказанная в «Поисках за утраченным временем», есть история его разочарования.

В первых томах жизнь дана сквозь свежее и романтизирующее восприятие юного Марселя. Она еще недоступна, нова и привлекательна. Весь стиль первых томов пропитан непрерывной эстетизацией всего мира. Франсуаза на кухне уподобляется Микель-Анджело, а безобразная беременная судомойка — фреске Джиотто. Спаржа на кухне вызывает поток нежнейших и красочнейших сравнений. Пейзажи первого тома полны благоуханий боярышника — это идиллическая «жизнь в цвету». Вся любовь Свана построена на романтизирующем сравнении некрасивой и вульгарной женщины с картиной Ботичелли. В томах «Под сенью девушек в цвету» молодые девушки, Альбертина и ее подруги, даны таинственными, недоступно-прекрасными. Наконец, до мистики романтизированы образы аристократии.

Но чем больше вживается Марсель в праздную, пассивную и бессмысленную жизнь верхушки, чем привычнее она становится для него, тем больше она снижается и тускнеет. Последние томы романа заметно меняются. Для зрелого Марселя и для пишущего Пруста все становится прозаическим. Германты из божеств превратились в привычных и будничных людей. Изящный денди Сван появляется в конце в виде старого прозаического еврея с красным носом. Одетта из фрески Ботичелли становится вульгарной салонной дамой. Даже идеальный Сен-Лу несколько подмочен намеками на его извращенные склонности. Очень ярко эта деромантизация мира раскрывается на пейзаже реки Вивонны в одном из последних томов. Те же истоки Вивонны, которые «я представлял себе чем-то столь же неземным, как врата ада, оказались чем-то вроде квадратного бассейна, из которого поднимались пузыри». Итак, Пруст честно должен был признать свое пресыщение пустотой воспроизводимого им мира. Но уйти от него Прусту некуда. Вот почему искусство начинает играть для него необычайную роль. Оно замещает жизнь, становится ее суррогатом. Уход от жизни в творческое воспоминание, т. е. в искусство, это признание ее потерянным временем. И эта новая, найденная казалось бы, уже творческая жизнь состоит в воскрешении своих воспоминаний. Но ведь в них вытаскивается опять та же самая обанкротившаяся жизнь. Получается какой-то меланхолический круговорот, бесплодная сказка про белого бычка. То, что было серым, скучным в реальной жизни, то, воспроизведенное в воспоминаниях, становится опять свежим, прекрасным, оправданным. В французском выражении «le temps perdu» скрыт двойственный оттенок: это и потерянное, т. е. бесплодно прожитое время, это и утерянное, навсегда утраченное время, о котором жалеют. И мы чувствуем, что все «поиски утраченного времени» нужны лишь для того, чтобы лживо убеждать

себя и других, что этот серый буржуазный мир все же может быть, хотя бы в мечте, сделан свежим, красочным и благоухающим.

ИНТУИТИВИЗМ В ТЕОРИИ ИСКУССТВА И В СТИЛЕ ПРУСТА

Если искусство призвано с точки зрения Пруста заместить собой реальную жизнь, то понятно, почему вопросам искусства он уделяет в романе огромное внимание. Развертывается целостная эстетическая система, философски обоснованная и иллюстрированная описаниями творческого акта. Это теория субъективистского и интуитивного искусства, очень типичная для буржуазии империалистической эпохи. И что отличает Пруста от многих художников слова, так это то, что субъективизм не только остается у него в пределах философских построений, но пропитывает стиль «Поисков за утраченным временем».

Пруст законченный солипсист, он стремится к предельной изоляции от внешнего мира. Он хочет скрыться в скорлупе своего «я», забаррикадироваться там, создать себе убежище, замкнутое, изолированное от внешнего мира и, что главное, неподвластное его законам. Он создает себе свой собственный мир и хочет чувствовать себя там полновластным хозяином. Слыша нарастающий гул эпохи, он лишь втягивается в себя, как улитка в раковину. Он «убегает». Каждый человек непреодолимой стеной отделен для Пруста от всех остальных. В каждом — совсем особый, замкнутый мир своих ощущений, космос воспоминаний.

И чем гениальнее человек, тем его изоляция полнее и глубже. Сущность гения и состоит по Прусту в полной неповторимости внутреннего мира. В романе Пруста замечательны три образа гениальных художников — поэт Бергот, живописец Эльстир и композитор Вентейль. В них Пруст попытался показать идеальное искусство. Все они воплощают в творчестве лишь свой внутренний мир, неповторимо индивидуальный. И поэтому их творения трудны, необычны, непонятны. В этих трех образах Пруст очень ярко отобразил субъективистское искусство довоенной Франции. Но для Пруста это, конечно, не явления декаданса. Наоборот, это идеальные образцы, и свое творчество он совершенно справедливо рассматривает как глубоко родственное Эльстиру и Вентейлю. Пейзажи Эльстира, за именем которого мы легко угадываем эпигонов французского импрессионизма, рисовали не море, но ощущения моря, не мир, но мелькающие субъективные снимки мира.

Пруст восхищается необычностью картин Эльстира. Он и сам пытался создать искусство затрудненное и необычное для восприятия. Как говорят обычно, он пытался «преодолеть автоматизм восприятия». Однако это совсем не похоже на сознательное «остранение» мира художниками-формалистами. Пруст вовсе не сидит и выдумывает, как бы это нарочито необычно написать. Для него задача гения — это задача переводчика. Он лишь должен с абсолютной правдивостью, искренностью и точностью перевести в слово, звук, краски тот космос ощущений, который присущ лишь ему и для всех других тем самым необычен. Пруст вовсе не формалист, и «странность» ге-

ниального искусства естественно вытекает для него из абсолютной изоляции каждого и тем более творчески крупного человека.

Из этого солипсизма Пруст делает и все творческие выводы. Он до того уверил себя в непознаваемости мира, что отказывается даже от познания своих собственных персонажей. Он не верит, что у них есть какие-то объективные качества. Они появляются в романе почти всегда в чьем-нибудь восприятии, чаще всего в восприятии Марселя. Они даже не люди, но мир чувств, мыслей, эмоций Марселя, возникший при соприкосновении с ними. И так как восприятие все время меняется, то мы редко встречаем у Пруста целостные образы. Релятивизм разъедает созданные им характеры. Они разлагаются, распадаются на ряд отдельных субъективных восприятий, на своего рода отдельные «снимки», подчеркнуто несхожие между собой. И так как мир все больше «деромантизируется» в глазах Марселя, то эти снимки становятся все более и более сниженными. Почти все характеры романа все время как бы ускользают от нас. Мы даже не всегда можем отождествить их «снимки» с одним и тем же образом. Мы не можем представить себе Альбертину или Свана с такой отчетливостью, как, скажем, Пьера Безухова или Наташу Ростову. И дело здесь совсем не в степени таланта, а в том, что субъективистское перерождение литературы расшатывает самый художественный образ, подрывает самую специфику художественного творчества. Так например распадается образ Свана — мы видим одного Свана в восприятии родителей Марселя, другого в его восприятии, это и изящный денди и измученный ревностью любовник, далее он неожиданно появляется как дрейфусар и наконец — совсем неожиданный для читателя облик — как старый обрюзгший еврей.

Часто Пруст как бы даже кокетничает этой невозможностью для читателя отождествить разные «снимки» одного и того же персонажа. Так, например, с трудом лишь можно догадаться, что «дама в розовом», мисс Сакрипант, Одетта — одно и то же лицо. Или что Рашель из публичного дома, Рашель — некрасивая возлюбленная Сен-Лу и Рашель — блестящая актриса — одна и та же женщина. Эта игра в разорванность характера доводится до мельчайших персонажей.

Не менее непознаваемы для Пруста и мир природы, пейзажи, города. В одном из последних томов Пруст показывает Венецию в трех различных восприятиях приехавшего туда Марселя. В первом — Венеция принимает уютный, «домашний» вид, ее самые торжественные соборы опрощены под стиль родного для Марселя Комбре. Второй раз Венеция дана ночью, пышная, романтическая. И наконец, третья Венеция — это скучные, прозаические, будничные улицы. Доверчивый читатель остается в убеждении, что может быть существуют три Венеции, но что такого города безусловно не существует. А интереснейший субъективистский пейзаж моря в «Содоме и Гоморре»! Все в нем построено так, чтобы стереть черты объективного моря — все в нем напоминает землю, поле, связанное с воспоминаниями Марселя.

Настоящим апофеозом субъективизма является анализ любви Мар-

селя и Альбертины в «Содоме и Гоморре», «Пленнице» и «Исчезнувшей Альбертине». Любовь для Пруста особенно яркий пример релятивизма. Любимые нами существа как бы не существуют вне нас — они лишь «пространство, где располагается наша нежность». Анализ любви превращается в кропотливейшее воспроизведение ревности влюбленного Марселя. Любовь — это и есть для Пруста мир ощущений ревности, колебаний, неуверенности. Образ Альбертины расплывается, это самый неясный и зыбкий образ всего романа. Она почти перестает быть реальным существом, она лишь нечто, вызывающее эмоции Марселя. Мы читаем два тома «Пленницы» и даже не можем уловить, каким же было в действительности ее поведение, изменяла ли она Марселю или нет. Не знает этого и Марсель и сам писатель. С точки зрения Пруста знать это невозможно, а главное не интересно. Важен лишь сложнейший переплет эмоций ревности Марселя.

Там, где стиль Пруста разъедается его субъективизмом, там начинается «исчезновение материи». Живой, плотский, объективный мир колеблется, начинает превращаться в игру теней. И счастье Пруста, что воссоздаваемая им жизнь пробивается сквозь эту игру ощущений.

Сколько ума и культуры тратит Пруст, чтобы уйти в свой мирок, зажать уши и, не слыша гула эпохи, погрузиться в перебиранье своих ощущеньиц. И мы ощущаем в этой погруженности в себя не только болезненность самого Пруста, но исторический страх загнивающей буржуазии перед бурлящей эпохой ее крушения, перед бегом лет, подрывающих самое ее существование. Замкнутость Пруста — это жест страуса.

Свою изоляцию Пруст пытается обосновать философски. Правда, здесь он не оригинален. Он лишь переводит на язык эстетики идеи Бергсона. Создается философия, противопоставляющая время и пространство, как два совершенно различных и противоположных мира. В мире пространства протекает реальная жизнь, там происходят какие-то мировые события, там делается политика, там действуют объективные законы и ненавистный для Пруста закон Причинности. Там царство разума и науки. До этого мира, — как бы говорит нам Пруст, — мне нет никакого дела. Я замыкаюсь в с в о й мир, не подчиненный их законам, в чудесный мир Времени. С этой философской категорией времени Пруст носится необычайно. Он считает, что «души движутся во времени, как тела в пространстве». И так как он-то имеет дело только с «душой», с космосом ощущений и воспоминаний, то он и окопался в этом четвертом измерении.

Нам даже трудно представить себе этого прустовского человека и художника, живущего только в мире времени. Порываются все его связи с событиями реального мира и данного времени. Этот человек практически не связан с жизнью, он обращен всецело в прожитое. Как и для Бергсона, для Пруста человек — это бесконечный поток сознания. Жить — это значит тянуть за собой огромный груз про-

житого, огромный космос воспоминаний. Человек рисуется Прусту как бы в продольном, временном разрезе, в его внутренней жизни, начиная с раннего детства. Бергсон также писал, что «наша прошлая жизнь существует для нас больше, чем внешний мир, из которого мы воспринимаем всегда лишь малейшую долю...» («Материя и память»). И для Пруста самая творческая жизнь состоит в том, чтобы обрести этот внутренний поток и воссоздать его непрерывность. Весь пятнадцатитомный роман Пруста есть попытка воспроизвести знаменитую бергсоновскую «durée», непрерывный и субъективный поток психики. Это постоянное острое ощущение непрерывно текущего субъективного времени имеет в себе что-то меланхолическое. Ни на минуту этот писатель распада не может отвлечься от непрерывно набегающих и ускользающих мгновений. Точно он все время смотрит на песочные часы с неизбежно и обреченно убегающим песком.

Весь смысл искусства и заключается для Пруста в том, что оно творчески воспроизводит поток воспоминаний. И открывается это царство прошлого не грубым и вульгарным ключом разума, но волшебной палочкой творческой интуиции. Интуитивизм Бергсона используется здесь на все сто процентов. Сознание и познавательный процесс разрывается на разум, мысль, идеи, которые Пруст изгоняет из искусства, и на творческую интуицию. Только она, пассивно отдающая художника во власть воспоминаний, высвобождает прошлое, схороненное в подсознании. Пруст поэтому различает два вида памяти — сознательную и интуитивную, и лишь вторая пригодна для искусства. В интересном интервью 1913 года Пруст говорил:

«Моя книга быть может будет опытом романов о Бессознательном... По-моему, память сознательная, являющаяся вообще памятью разума и глаз, дает нам облики прошлого, лишенные правды; но когда мы... вновь обретаем запах или вкус и они помимо нашей воли открывают нам прошлое, мы чувствуем, насколько оно было непохожим на то, что мы считали воспоминанием... Только от невольных припоминаний художник может ждать первичной материи для своего творчества».

Именно здесь возникает некоторое разногласие Пруста с Бергсоном, подчеркнутое самим Прустом. Бергсон для него недостаточный интуитивист! Механизм памяти связан у Бергсона с работой интеллекта, и это шокирует Пруста.

На самих образах романа Пруст постарался показать механизм творчества и доказать исключительную роль творческой интуиции. В течение своей жизни Марсель много раз пытается творить. Но эти попытки фатально не удаются ему, ибо он с т а р а е т с я что-то осмысливать, придумывать, нарочито и сознательно припоминать. Замечательное описание процесса творчества дано в первом томе «В сторону Свана» и в последнем томе «Найденного времени», представляющем вообще целую теорию искусства. Творческий акт, по Прусту, всегда происходит случайно. В первом томе мелкое, а главное невольное ощущение вкуса, вкуса пирожного тотчас вызывает у Марселя внезапное состояние творческого воспоминания. Оно заставляет

всплыть из подсознания аналогичное воспоминание детства. И вот уже раздвигаются двери. Царство прошлого отмыкается. Одно воспоминание вытянуло за собой всю цепь детства. Все это происходит без участия воли и разума писателя. Он должен только абсолютно пассивно, безвольно отдаться интуитивному потоку. И тогда, — уверяет нас Пруст, — такое творческое припоминание дает необычайное счастье, ни с чем несравнимый экстаз, застилающий для Марселя серую и мелочную реальную жизнь.

И это развинченное, размягченное состояние Пруст называет творчеством.

Идеалистический интуитивизм Пруста — это целая система и притом система боевая. Совершенно напрасно у нас представляли себе иногда Пруста в виде лепечущего невинного младенца. Наряду с символистами, джойсистами, сюрреалистами и множеством других течений художественного иррационализма Пруст выступает, как сознательный и активный борец против разума и науки. Его творчество, при всей своей пассивности, воинственно выступает против материализма, против идейности, против реалистического искусства. Эти реакционные идеологи боятся мышления, больше всего они боятся синтезирующей силы мысли. Подобно Бергсону, Пруст «разоблачает» закон причинности, от которого он спрятался в мир Времени. Подобно Бергсону он кричит о «лживости» разума. Это положение — одно из важнейших в его эстетике. Разум, по Прусту, как и по Бергсону, заставляет видеть вещи неподвижными, искусственно вырывает их из субъективного потока времени. Разум заставляет видеть вещи, как нечто целостное, в то время как они — лишь мелькающие восприятия. Разум наконец требует от нас активности, а мы хотим лечь на спину и поплыть по волне воспоминаний! Естественно, что Пруст резко выступил против идейного искусства и против реализма. В «Найденном времени» он кричит о лживости реалистической литературы, якобы ползающей по поверхности вещей, и о лживости идей. «Произведения, — пишет презрительно Пруст, — где имеются теории, напоминают предмет, на котором оставили ярлычок с ценой».

Парадоксальным образом сам Пруст в своем романе развернул широкую субъективистскую т е о р и ю искусства, аргументируя ее целой цепью философских рассуждений и идей. Идей ложных, но все-таки идей! Таким образом его роман сохранил этот «ярлычок с ценой», и это очень ясно показывает, что вся ядовитая ирония Пруста направлена не столько против идей вообще, сколько против материалистических идей. Пруст убегает от разума потому, что, как художник буржуазного вырождения, он боится больших обобщений, больших концепций, основанных на реальной действительности. Вернее — он не в состоянии уже дать их. Он может лишь разложить мир на мельчайшие осколки ощущений.

Парадоксально, что этот законченный релятивист искренне считал единственной целью своего антиреалистического искусства — правдивость. «Эстетическое наслаждение — это именно то, которое сопутствует открытию правды». Он требует от художника предельной ис-

кренности и правдивости. Но что это за правдивость? Разумеется, не та, которая верно и глубоко воспроизводит существенные стороны действительности — правдивость реалистического искусства. Пруст пропагандирует ту «правдивость» в кавычках, которая точно воспроизводит непрерывный поток внутренней жизни. Это мнимая правда субъективиста. И для достижения ее Пруст пытается с совершенной точностью передать текучесть, бесформенность, непрерывность потока воспоминаний, не синтезируя, не обобщая их, не делая никаких выводов, никак не организуя этот поток.

Самые существенные стороны стиля Пруста связаны с этим культом «правдивости». Стиль Пруста ярко передает желание отдаться наплыву воспоминаний. Композиция всего романа расползается, разрыхляется. Бесконечно накопляющиеся мельчайшие осколки воспоминаний загромождают роман, отдельные эпизоды вдвигаются в другие. Нет первого и второго плана, ибо все, что вспомнилось, одинаково ценно и должно быть закреплено. Проследите порядок, в котором нагромождаются воспоминания у Пруста. Их последовательность не стремится раскрыть объективный ход событий. Но Пруст также не старается, подобно многим писателям, искусственно создать впечатление жизни, как хаоса. Он не старается также следовать за хронологическим течением событий. Воспоминания входят в его роман точно в такой последовательности и точно в таком количестве, как они всплывают в мозгу пассивно закрепляющего их художника. Раздражающая многих бесформенность Пруста, конечно, не от неуменья писать. Это принцип его эстетики, проведенный очень последовательно в стиле.

До предела этот принцип аморфности доведен в построении фразы. Фраза Пруста чудовищно усложнена, затруднена, загромождена бесконечными вводными предложениями. Его периоды длятся страницами. Воспоминания плывут, наплывают одно на другое. Пруст едва успевает ставить запятые перед придаточными предложениями. Он спешит заключить набежавшее новое воспоминание в тире или в скобки. Но он не решается остановить и кончить фразу, чтобы не нарушить непрерывности и следовательно «правдивости» внутреннего потока. Яркий пример подобного синтаксиса представляет описание церкви в I томе «В сторону Свана»:

«Одно из этих окон сверху донизу было заполнено единственной фигурой, похожей на карточного короля, который жил там, наверху, под каменным балдахином, между небом и землей (и в голубоватом свете падающего на него косого луча иногда в будни, в полдень, когда в церкви не бывало службы, — в один из тех редких моментов, когда проветренная пустая церковь, ставшая как-то более земной и более пышной, пронизанная солнечными лучами, играющими на ее богатом убранстве, имела вид почти обитаемой, подобно залу с каменной скульптурой и расписными окнами какого-нибудь замка в средневековом стиле — можно было видеть г-жу Сазра, на мгновенье преклонявшую колена и клавшую на соседнюю скамейку изящно перевязанную коробку с пирожными, которую она только что купила

в кондитерской напротив и несла домой к завтраку); в другом окне гора из розового снега, у подошвы которой разыгрывалось сражение, казалось, заморозила самые оконные стекла, которые она коробила своими бесформенными бугорками, словно лед на замерзших окнах, но лед, освещенный лучами какой-то нездешней зари (той самой, несомненно, что обагряла запрестольный алтарный образ такими свежими тонами, что они, казалось, скорее были на мгновенье положены на него проникшим извне световым лучом, готовым вскоре погаснуть, чем красками, навсегда прикрепленными к камню); и все они были такими древними, что там и сям можно было видеть их серебряную ветхость, сверкающую сквозь пыль веков и показывающую блестящую и в конец изношенную основу их нежного стеклянного узора».

В блестящей работе о языке Пруста Лео Шпитцера («Stilstudien» II, 1928) очень тонко подмечены все «замедляющие элементы» его синтаксиса, как и то, что этот синтаксис стремится подчеркнуть самый процесс припоминания, что затрудненность речи связана с этим процессом. Однако Шпитцер, рассматривающий язык с точки зрения идеалистического психологизма и совершенно оторванно от всего мировоззренческого комплекса Пруста, от его философского солипсизма и интуитивизма, накопив ряд метких наблюдений, пришел к очень сомнительным, а с нашей точки зрения неверным выводам об «интеллектуализме» Пруста, о роли «организующего разума» в построении его фразы. Между тем связь этой затрудненности речи с интуитивистским мироощущением — очевидна.

В синтаксисе Пруста алогизм не доведен, правда, до такого предела, как в знаменитом монологе Мерион в «Улиссе» Джойса. Но «внутренний монолог» джойсистов и бесформенность Пруста — явления одного порядка, вытекающие из культа потока подсознания. В этом отношении Пруст связан со всей так называемой школой потока сознания.

Мы видим, что Пруст усиленно старается разрушить статическое и неподвижное в изображении, старается передать текучесть и непрерывное движение. На первый взгляд это может показаться странным. Ведь Пруст — художник такой косной, застойной среды.

Но присмотримся к этой «динамичности» стиля Пруста. События, люди, вещи действительно распадаются в нем на кусочки. Как мы видели, разрушаются целостные и неподвижные характеры. Само «я» Марселя распадается на множество отдельных состояний, что постоянно подчеркивает сам Пруст. Мир состоит у Пруста из крохотных осколков ощущений, бесконечно изменчивых и текущих. Люди, вещи, пейзажи — все теряет устойчивость своих очертаний, становится зыбким, колеблющимся, бесформенным.

L. Pierre Quint в своей интересной монографии о Прусте писал, что Пруст в многократных появлениях персонажа в разных видах дает его эволюцию, которая как бы происходит за сценой. «Под внешностью статического произведения он (Пруст) дает нам произведение беспрерывного становления. Эволюция происходит не на сцене, но за занавесью». С этим трудно согласиться. Наоборот, под обо-

лочкой непрерывного потока мир Пруста глубоко неподвижен. Интересно, что сам Пруст постоянно и сознательно подчеркивал субъективную природу движения в своем творчестве. Так например, он писал: «Существа не остаются неподвижными по отношению к нам... Но мы должны выбрать в нашей памяти два их образа, взятых в разные моменты, достаточно близкие друг к другу, чтобы сами по себе эти образы не изменились и отличие этих двух образов измеряет то смещение, которое произошло с ними по отношению к нам» («Содом и Гоморра», ч. II; разрядка наша).

Конечно, отражая, например, эволюцию салонов, Пруст передает в какой-то степени и объективное развитие действительности, но его творческий метод способен передать его в минимальной степени. «Беспрерывное движение» в его романе — мнимое и бесплодное, иллюзия движения, происходящая от неустойчивости его же собственного сознания. У Пруста очень ярко сочетается статичность его замедленных темпов, статичность подробнейших описаний косного, паразитарного быта, вся эта нависающая неподвижность его среды с не менее яркой зыбкостью, неустойчивостью этого мира в глазах Пруста. Ясно виден в этом художник застойной буржуазии в эпоху буржуазного упадка. Мир начинает колебаться в ее глазах, ощущение неустойчивости проходит тенью по томам, посвященным защите рантьерских устоев.

Пруст искренно хотел создать искусство необычайно целостное, дающее целостность и непрерывность внутреннего мира. И бросился для этого к интуиции. Но именно потому, что он отказался от помощи разума с его обобщающей силой, он смог создать лишь искусство чудовищно-аналитическое. Груды мельчайших, накопленных, раздробленных ощущеньиц свалены здесь. Но это творчество уже неспособно переработать их, уже неспособно дать крупные образы жизни социальной, объективной, а не только крохотного внутреннего мирка. Каждый из осколочков, накопленных Прустом, может быть тонким, изощренным, красочным. И сам Пруст, перебирая их, действительно испытывал огромное наслаждение. Но эти груды ощущеньиц, бессодержательных и мелких, дают искусство выхолощенное, бесконечно беспомощное и эмпирическое.

И если из этих разноцветных камешков складывается в целом монументальная мозаическая фреска, если из тончайших, изощренных, переливающихся ощущеньиц складывается отвратительная, мерзкая картина гниющего мира, то происходит это вопреки Прусту. Сквозь лживую «правдивость» Пруста пробивается другая правдивость — правдивость приговора над выхолощенным и годным только на слом миром Пруста. Пруст этого приговора не произносит, но все описанное им к нему подводит.

Пруста можно понять, лишь связав его со всей волной буржуазного субъективизма, прокатывающейся с наступлением империалистической эпохи. Бегство в солипсизм, борьба против разума и науки, культ интуиции охватывают все области буржуазной культуры.

Начало XX века, когда сложилось творчество Пруста, — перевал

от материализма и художественного реализма буржуазного расцвета к субъективистскому вырождению науки и искусства буржуазии в эпоху ее крушения. Взятая в этом процессе фигура Пруста становится очень колоритной.

Его ненависть к разуму и науке осознается типической, если вспомнить, какой огромный резонанс имела иррационалистская философия Бергсона или Зиммеля, если вспомнить, насколько была охвачена влиянием бергсоновского интуитивизма французская буржуазная литература. Если Пруст пытался замкнуться от причинных закономерностей в своем мире Времени, то разве это не созвучно Виндельбанду и Риккерту, пытавшимся окопаться от них в мире культурных ценностей, и всей реакционной плеяде борцов против причинности с точки зрения телеологии? И когда Пруст пишет об относительной природе движения и развертывает солипсистскую картину исчезающего материального мира, то нельзя не связать это с субъективистским перерождением буржуазной науки, в частности физики тех лет, влияние которой совершенно явно ощущается на творчестве Пруста.

Пруст — одна из самых ярких фигур субъективистского искусства той эпохи, которое он отобразил в своих Эльстирах и Вентейлях. Валери Ларбо прав, настаивая на его теснейшей связи с эстетикой символизма. Пруст — художник империалистического упадка — поднял и развил дальше иррационалистскую линию декадентского искусства «конца века». Влияние Бергсона на буржуазную литературу, которое так явно раскрывало ее разложение, что даже пугало некоторых буржуазных идеологов, — это влияние Пруст выразил с наибольшею силой. Наряду с Джойсом, с которым, впрочем, в стилевом отношении он имеет очень мало общего, Пруст останется своего рода классиком субъективистского вырождения буржуазной литературы.

Но в Прусте очень явно ощущается, что писатель сложился еще в довоенную эпоху. Изображенный им мир, несмотря на явственный запах тления, несмотря на всю его зыбкость, еще сохраняет известную неподвижность, патриархальность, еще может быть дан в тонах идиллических. Для Пруста еще типично большое спокойствие его романа.

После войны интуитивизм охватывает широчайшие круги буржуазной литературы. Французские ученики Пруста послевоенных лет, сюрреалисты, дадаисты, англо-американские джойсисты, писатели, культивирующие Фрейда, — все они в основном сродни Прусту. Но как изменился облик этой литературы. От Пруста до Морана, от Пруста до дадаистов или писателей группы «Транзишен» — какая перемена интонации! Элементы гниения разрослись, заполняя творчество. Вместо спокойствия у Пруста преобладают истерические ноты. Только намечавшийся у Пруста процесс расшатывания образа доходит до полного алогизма, до зауми, до бреда.

Во Франции послевоенных лет победившая и охмелевшая от своей победы буржуазия подняла Пруста на щит за его «новаторство». Нагло смакующая жизнь буржуазия оценила его за богатство и изощренность ощущений, за талант дегустатора. К тому же, хотя Пруст

сам и не формалист, но писатели вроде Ж. Жироду восприняли его по-формалистски. То, что у Пруста было болезненным нагромождением патологически изощрившихся ощущений, у них стало жонглерской, надуманной игрой в нагромождение метафор. Тот факт, что послеверсальская французская буржуазия, истерически предававшаяся оргиям и упоенным наслаждениям, культивировала Пруста, лишний раз подчеркивает, насколько его творчество апологетично. Но в дальнейшем та защита капитализма, которую дал Пруст, показалась буржуазии уже недостаточно активной. Пруст еще был агностик. Пруст еще был сравнительно аполитичен. Пруст был слишком пассивен. И фашизирующаяся французская буржуазия устами своих критиков и публицистов требует «преодолеть» подобное искусство и заменить его литературой фашистской, политически агрессивной, волюнтаристской, литературой, уже не «убегающей» от событий, а воспевающей фашистский террор.

Когда мы с своей стороны оцениваем место и значение Пруста, мы видим в нем величайшего художника буржуазного упадка, завершающего ряд крупнейших писателей французской буржуазии. Сравнивая его с классиками буржуазного реализма, мы видим весь путь буржуазной литературы. Огромный роман Пруста напрашивается на сравнение с грандиозными циклами Бальзака или Золя. Но «Человеческая комедия» раскрыла «анатомию капиталистического общества». Но эпопея «Ругон Маккаров» развернула широчайшую картину II империи. В 15 томах Пруста мы видим мир ощущений Марселя Пруста, и только сквозь них — картину буржуазной Франции. Бальзак и Золя стремились охватить важнейшие процессы своей эпохи, стремились к крупным социальным обобщениям. Рядом с ними Пруст поражает своей болезненностью и опустошенностью. Его облик трагичен — огромный талант, утонченная культура и вместе с тем убогость, узость горизонта, пошлость идейного уровня, подхалимское лакейство перед верхами, бессилье поднять крупнейшие проблемы своей эпохи.

Все это подводит к проблеме взаимоотношений Пруста и советской литературы.

Многих у нас привлекает в Прусте тонкость его восприятий. Нельзя отрицать, что узость его мирка связана с исключительным богатством и культурой чувственного ощущения. Цвет, запах, вкус — мелочи обывательского физиологического бытия просмакованы с болезненным обилием оттенков. Но нужно подчеркнуть, насколько изощренность ощущений Пруста чужда и противоположна той культуре восприятий, которая безусловно нужна советской социалистической литературе. Изощренность Пруста наиболее у д а л я е т его от объективных свойств изображаемого им мира. «Преодоление автоматизма» означает для него создание такого ощущения, которое совершенно чуждо всякому другому человеку, которое совершенно «не типично». Но это бесконечно чуждо и противоположно литературе социалистического реализма. Она также по своему должна преодолевать «автоматизм восприятия». Но для нас это означает — преодолевать

поверхностное, случайное, обывательское восприятие вещей, людей и процессов. Это значит — научиться выделять в восприятии самое глубокое, самое типическое и существенное. «Правдивость» Пруста означала: образ = психическому ощущению. Наша правдивость требует от образа, чтобы он правильно отображал явление реальной жизни. Это тоже культура восприятия, но совсем иная, связанная со всем богатством познания мира и ролью в нем синтезирующей, обобщающей силы разума.

Нет, значение Пруста для нас, думается, лежит в другой плоскости. Он останется в литературе, как «классик» буржуазного паразитарного загнивания. Его нужно изучать, во-первых, как изумительный образец субъективистского упадочного искусства. Но основная художественная ценность Пруста в том, что в отличие от всяких дадаистов и заумников мы можем сквозь субъективистскую ржавчину увидеть в его романе огромную убедительную картину загнивания. В этом познавательная ценность Пруста. Если Бальзак дал «анатомию капиталистического общества» эпохи его расцвета, то Пруст создал своеобразный «Handbuch» патологии умирающего капитализма. И мы ценим в Прусте то, что, являясь по сути апологетом этого общества, он как художник вынужден был раскрыть его дряхлость, его умирание, его обреченность.

Михаил Кольцов

ОЧЕРК И ПАМФЛЕТ[1]

Меня просили высказаться на тему «Очерк и памфлет». Это сопоставление довольно условное. Столь же условное, какими являются самые обозначения очерка, фельетона и памфлета. Вообще на этом совещании, судя по его составу, видно, что фронт так называемых очеркистов растянулся очень широко: от Пришвина, через Житу, Третьякова, Кольцова и, если угодно, к Радеку. Все названные авторы обрабатывают художественными методами публицистические темы, и тем самым все как-то примыкают друг к другу, двигаясь очень широкой цепью (это всегда приходит в голову, когда начинает размышлять о жанре очерка человек моего рода оружия, писатель, именуемый фельетонистом).

Фельетон — это жанр, который все время то убавляется, то прибавляется в своих границах и очертаниях. Было время, когда все то, что появлялось у нас в газете, кроме телеграмм и передовых статей, считалось фельетоном. Я помню, когда начался советский фельетон, то буквально все, что бы мы, фельетонисты, ни писали, шло в газете в рубрике «фельетон». И когда, бывало, напишешь даже весьма серьезную статью — все равно, открыв газету, увидишь: «фельетон такого-то». Или, наоборот: человек напишет что-нибудь весьма фельетонное, но он не числится фельетонистом, и его вещь зачислялась статьей.

Это было в первые годы. А потом произошел поворот — фельетон стал разделяться на целый ряд жанров. И из него, как отдельные республики, требующие себе автономии, стали вылупливаться и выходить отдельные жанры.

То, что раньше в газете совокупно называлось фельетоном, стало делится. Целый ряд авторов, которые раньше назывались фельетонистами, ушли — одни в «чистую» публицистику, стали статейщиками, другие — разъездными корреспондентами, третьи — сатириками, в «Крокодил», в «Чудак»... Часть пошла в драматургию. Вот, например, фельетонист Погодин, которого вы сейчас не читаете, сменился драматургом Погодиным, которого вы часто смотрите. Самоопреде-

[1] Из речи на всесоюзном совещании очеркистов.

лился очерк, и очеркисты выделились в самостоятельную «курию». Даже, вот, созвали свою конференцию очеркистов, и я, как очеркист, как делегат, в этой конференции участвую.

Оставшимся в небольшом количестве бедным фельетонистам приходится иногда с грустью смотреть, как их фельетонное имущество растащено в разные концы. Впрочем, лично я наблюдаю это явление без всякой грусти. Плохо ли, хорошо ли, но в силу обстоятельств работаю во всех перечисленных жанрах. Приходится писать и статьи, и чисто сатирические вещи, приходится делать и путевые корреспонденции; доводится писать, правда редко, и вещи чисто беллетристические. И при всем этом я охотно остаюсь верен жанру фельетона и близко родственному ему жанру памфлета. Это очень трудные жанры. Очень трудные! Трудные потому, что они являются жанрами сложно синтетическими. Фельетонист, памфлетист, который работает культурно, должен применять целый ряд методов художественной литературы отдельных жанров. Фельетонист или памфлетист — это своего рода «человек-оркестр», который то должен попеременно или даже одновременно что-то исполнять на разных инструментах.

Памфлетно-фельетонное начало (его называют еще дидактическим, назидательным), я его считаю воинствующим началом, — в крови у нашей литературы. Оно бурлит у Радищева, у Герцена, у Щедрина... В наши годы у очеркистов — оно есть у Ларисы Рейснер, оно есть у Паустовского, Третьякова. Его нет в «Путешествии в Эрзерум» Пушкина, его нет в «Сахалине» Чехова. Чеховский «Сахалин» — такой созерцательно очерковый, чисто описательный, в то время как «Сахалин» Дорошевича — он памфлетный. Это начало отсутствует в книге, о которой здесь упоминали, в книге Эдшмита об Испании «Баски, быки и арабы», оно полностью присутствует в книге Эренбурга об Испании. Вне зависимости от партийной принадлежности, от общей направленности писателя это памфлетное начало либо отсутствует, либо сидит в книге, заряжая ее, как пружина заряжает все произведение. И весь материал очерка, книги натягивается этой пружиной.

В чем же это памфлетное начало в очерке? Я говорю не как теоретик, не как штабист, а как строевик, всегда находящийся в строю действующей армии печати, опираясь только на свой личный опыт. Как я строю очерк, памфлетно направленный? Что в таком очерке присутствует?

Это прежде всего общая о б р а м л е н н о с т ь м а т е р и а л а и т е м ы. Что это значит? Вот едет писатель, скажем, по Сибирской железной дороге на Восток. И пишет он обо всем том, что он видит по обе стороны рельс. Сядет он у вагонных окон, выглянет, возьмет карандаш, начнет: «За окном бегут...» И начнут бежать за окном всякие вещи, и будет он их описывать подряд, и сколько проедет писатель километров, столько, примерно, у него набежит картин. Линейное развертывание материала. Если остановится писатель на Урале, то и весь материал о Сибирском пути у него будет до Урала.

Если он доедет дальше, до Челябинска, то очерковая колбаса, которую он пишет, отрежется на этом месте. В общем получится литературная лента, никуда не упирающаяся, а просто регистрирующая все по пути, как если бы писатель вертел ручку кинематографического аппарата.

В очерке, памфлетно-направленном, этого нет. Здесь есть своя рама, своей формы, которая, независимо от пройденного территориального, хронологического или какого угодно пути, замыкает тему в свой рисунок, в свой многоугольник или круг, дает свое начало и свой конец вещи.

Это очень важный момент, потому что большинство наших путевых очерков и очерков о людях подчиняется именно течению материала и обрывается там, где оборвался материал. Когда дочитаешь такую вещь, всегда чувствуешь, что будто граммофон заткнули зонтиком, причем граммофон не успел высказать всего, что должен был. Подобное происходит с оратором, который не уложил свою речь в положенное ему время и или затягивает время, или, прерванный, бросает доклад на том месте, где его остановили.

Второй признак памфлетного начала в очерке — это сосредоточенность темы. Не отвлечение, не дедуктивность, а индукция. Стремление автора на частном показать общее, чтобы общее это выпирало из суженной, сосредоточенной темы.

Я, например, всегда стараюсь, имея перед собой какую-нибудь тему, сосредоточить ее и долго взвешиваю, как бы мне это сделать.

Недавно я поехал на транспорт, пробыл месяц на Екатерининской дороге и должен был показать в памфлетном очерке недостатки нашего транспорта. Подумав, я решил написать только об одной станции. Дать портрет этой станции и вбить в этот портрет только одной станции черты, характерные для станций других, так, чтобы каждый сидящий на станции Екатерининской дороги, на любой станции Советского союза, читая об этих недостатках, видя эту картину, мог бы сказать: «А ведь и у нас кое-что подобное». Незаметно, под видом портрета одной станции, я постарался дать читателю собирательный портрет недостатков транспорта.

В другом железнодорожном очерке я сделал двойное сосредоточение: взял один день одной станции и, значит, сделал двойную рамку. Не только территориально сконцентрировал тему, но и хронологически. Получилась еще большая сгущенность; давая один день одной станции, я накопил на маленьком клочке времени и пространства множество черт и фактов, целое множество явлений.

Так же я поступаю, если мне приходится описывать даже целую страну. Я стараюсь, если удается, все сосредоточить в одном портрете. Моя книга «Девятнадцать городов» — это книга характеристик и раккурсов целых стран, в рамках портретов их столиц и провинциальных центров.

Третий признак памфлетности — это внутреннее столкновение материала. У нас по этой части существуют очень скверные традиции. У большинства наших очеркистов есть две чернильницы

ницы, которые обыкновенно умещаются на одном чернильном приборе, — одна с красными чернилами, другая с черными. В зависимости от темы очерка одно и то же перо окунается или в красные или в черные чернила; весь очерк пишется сплошь либо только красными, либо только черными чернилами. Особенно это сказывается в заграничных очерках. Недавно я вычитал у одного нашего советского «горе-путешественника», как он едет в Лондоне в метро и видит вокруг себя только «тупые, мещанские лица». Жаль, что я не заготовил для вас портрета этого автора. Если бы я его показал, вы бы сделали и свои выводы относительно одухотворенности его лица. Но разве не характерно для автора, что раз он попал в Лондон, а Лондон город буржуазный, то в метро непременно должны быть буржуазные тупые лица! Надо нам уходить от подобных методов: описывать все, что за рубежом, только дегтем. Мы, очеркисты, показывая рабочим зарубежный мир, должны показать все сложное, интересное, противоречивое, что происходит в капиталистическом обществе. Если мы будем подходить к описанию буржуазных государств примитивно, то мы ничему не научим наших читателей. Надо кончить писать только чернилами одного цвета.

Смотрите, что делает «Правда». Она изо дня в день печатает статьи директоров о посещенных ими за границей заводах. Статья вызывает громадное внимание. Об этом говорят письма рабочих, которые хотят усвоить то ценное в техническом отношении, что есть на заграничном заводе.

Наши журналисты, бывая за границей, посещают множество всевозможных заводов, улиц, городов и т. д. Будет не честно, если мы в своих очерках не станем освещать никаких противоречий, будящих мысль читателя, а ограничимся заявлением, что за границей видим вокруг только тупые лица. Этим сложным материалом надо уметь оперировать. Надо уметь придать очерку такой дидактический характер, который будит мысль и заставляет читателя вместе с вами созерцать материал, внутренне сталкивать его.

Четвертый момент, который является характерным именно для памфлетного очерка, это тенденция доказательств. Это — стремление не только показать, но и что-то доказать читателю. Подчеркиваю, я не тащу к этому всех очеркистов. Есть такие писатели-очеркисты, которые вовсе не хотят этого делать. И это их дело. Но те, кто хочет плыть по памфлетному воинствующему руслу, эти должны не только показывать, но и что-то доказать.

Речь идет не об общих, хотя бы и очень похвальных идеях. Речь идет о том, чтобы для каждого отдельного очерка дать его внутреннюю формулу, чтобы отдельные части, отдельные нити сходились в одном фокусе, в основном центре, который служит формулой всего очерка. Я возвращаюсь к опыту некоторых своих вещей. Мне пришлось побывать некогда в городе Будапеште, столице Венгрии. Теперь эта столица и сама Венгрия чуточку к нам приблизились, у нас есть дипломатические отношения с этой страной. Когда же мне пришлось ехать — это было во время сильного белого террора, наиболь-

шей ненависти к Советскому союзу. Когда я там был (нелегально),— я задумался: какой должна быть формула очерка. Куда должны вести все эти отдельные образы, все нити, которыми переплетается очерк. Я себе представлял ее так: Венгрия аграрная, помещичья страна, полудикая, отсталая. В ней некогда была советская республика. В ней были советы рабочих депутатов, был совнарком, красная армия. Теперь здесь ничего нет, теперь здесь гуляет белый террор. Я это почувствовал в той гостинице, где я ночевал и в которой когда-то жил венгерский совнарком, где часть коммунистов была убита, когда врвались белые. Теперь здесь звенела кабацкая музыка, разгуливали офицеры в кунтушах, плясали. В этой гостинице веселилась реакция. Что это все такое? Это в миниатюре Россия, если бы в ней была задушена советская власть! Вот так я и построил свой очерк и назвал его: «Что могло быть».

Другой очерк — на внутреннем материале, скажем, очерк о Калмыкии. И его можно было написать в линейном направлении — поехать от одной стороны Калмыкии к другой, пересечь всю страну и описать все, что бежит по обеим сторонам машины. Но я стал искать другую формулу для очерка, другое выражение. И нашел вот что. В Калмыкии почти до 1927 года в известной степени управлял буддийский монастырь, который там пользовался неприкосновенностью, который держал в своих руках все нити жизни, настолько он был силен. Конечно, в этом было виновато тогдашнее руководство, которое потом было сменено. Насколько монастырь пользовался неприкосновенностью, может свидетельствовать то, что я никак не мог туда попасть — ни как представитель «Правды», ни лично. Мне пришлось заявить монахам, что я — московский профессор-востоковед, который интересуется буддийскими древностями. Меня приняли довольно подозрительно, настороженно, но так как о политике я не говорил, то постепенно они мне показали все, что там было. При этом монастыре даже есть университет лам. Ходят молодые ламы, одетые в красные, пурпуровые мантии, изучают буддийские науки, тибетскую медицину. Я у них спросил — каков курс обучения? Ответили: 25 лет. Я спросил, когда был последний прием? Оказалось, что последний прием был в 1925 г. Мы собираемся к концу второй пятилетки почти покончить с религией, а там только в 1925 году начинают учиться для того, чтобы через 25 лет быть ламами в Калмыкии!.. Я построил весь очерк на сопоставлении двух центров Калмыкии — этого буддийского монастыря и Элисты, нового советского центра Калмыкии, который должен победить, который должен овладеть всей областью.

Когда идешь что-нибудь посмотреть, что-нибудь описать, все равно что — страну ли, человека ли, город ли или завод, — то, как мне кажется, нужно по пути продумать, что ты ожидаешь там увидеть. По крайней мере так поступает человек, пишущий очерк-памфлет. Это вовсе не значит, что все то, что ты заранее надумал, непременно должен увидеть и описать. Это было бы фальсификацией. Но ко-

гда ты предварительно приготовишь свое зрение, как писатель, то ты всегда больше охватишь, больше и лучше увидишь.

Вот с точки зрения этих четырех признаков можно видеть, как строится очерк-памфлет. С этой же точки зрения надо судить о тех отдельных особенностях, которые сейчас имеются в очерке и о которых спорят.

Здесь, например, все время склоняется слово «оперативность». У нас везде много говорят об оперативности, говорят и на этом очерковом совещании. Считается, что главная доблесть очерка это его оперативность. Очень хорошо. Но давайте все-таки уточним, что это за оперативность такая?

Мне кажется, что то, что многие и иногда сами очеркисты вкладывают в понятие оперативности, давно переросло в свою противоположность. К чему нам нужна такая оперативность, когда очерк напихан без нужды сводками, цифрами, центнерами и киловаттами. Вредно засорение очерка целой кучей, может быть и верных, усердно записанных в записную книжку цифр, если они не дают никакого обобщения. Подлинная оперативность очерка не в количестве цифр и не в количестве напиханных в него фактов, а в том, как он расшевелил читателя.

Тут очень много говорилось о красках, об образах, о языке очерка. Об этом нужно много говорить. Но я хотел бы сказать только одно: у нас сейчас слишком увлекаются лже-красочностью. Есть несколько талантливых людей, но они так жирно готовят свои блюда, что становится противно взять в рот. Начинают бесконечно наворачивать всякие эпитеты, начинается сложный перезвон эпитетных колоколов, в очерковое блюдо наложены груды метафорического жира. Расчет был щедро накормить читателя, а он, глотнув одну-две ложки, то-бишь абзацев, откладывает блюдо в сторону.

Образы, которыми столь начинены очерки, могут быть и верны, и неверны, и ярки, и серы. В то же время они могут быть и умными и глупыми образами.

Здесь один оратор восхищенно приводил, как большое достижение, место из французского очерка о Нью-Йорке. «Какой самый большой еврейский город в мире? Это Нью-Йорк, потому что в нем чуть ли не миллион евреев. Какой самый большой ирландский город? Это Нью-Йорк, в нем полмиллиона (кажется) ирландцев. Какой самый большой негритянский центр в мире? Это Нью-Йорк, потому что здесь столько-то негров»... Получается довольно щегольски. Но мне кажется, что этот образ очень уж наивен. С таким же успехом можно сказать: Какой самый беспартийный советский город? Это Москва. Потому что в ней больше всего беспартийных. Какой самый партийный советский город? Это Москва, потому что в ней больше всего коммунистов. Дальше можно сказать, что Москва — это комсомольский город, или что Москва — это самый старо-большевистский город, так как в ней больше всего старых большевиков...

Подобных легких ассоциаций, таких легких кисло-сладких построений, обладая хоть сколько-нибудь примитивной техникой, можно на-

вертеть сколько угодно. Но нужно измерять глубину этих построений, нужно чувствовать, куда они ведут. Работа над очерком может быть жонглированием образами и метафорами или метанием их, метанием в цель — я выбираю второе!

Надо сказать, что стремление жирно готовить для читателя, оно есть почти у всех. И я, грешный, одно время этим страдал. А теперь стараюсь бороться с этим. Начинаешь писать и ищешь: снег был... мраморный, снег был...фиолетовый, снег был... голубой, снег был... сахарный... А потом вдруг находишь: снег был белый. И когда поймаешь «белый снег», то с таким удовольствием хватаешь это слово, это вкусное белое слово, и когда вписываешь его — радуешься, а главное знаешь, что и читатель обрадуется.

Для меня, особенно в последний период работы, «красочность» состоит вовсе не в прибавке жира в блюдо, а в конструировании очерка, в умении как-то бесконечно по-новому располагать материал, располагать его так, чтобы он внутренне сталкивался, чтобы отдельные его куски и частицы электризовали друг друга, чтобы они складывались в общую конструкцию и конструкция эта не только устремлена была бы вперед, но и сама по себе держалась на месте, чтобы были в ней скрепы.

Вот эту трибуну, на которой я стою, ее, видимо, конструировал какой-то очень передовой и «левый» художник. Наверно он приносил эскиз в правление Дома печати и говорил: «Я вам сделаю такую трибуну, которая будет символизировать стремление оратора вперед и ввысь». Так и сделал он ее, и вот трибуна, как видите, «стремится», но если я сделаю сейчас хоть одно неосторожное движение, я вместе с этой трибуной свалюсь на вас. Так и у нас в очерках бывает какая-то тенденция, какой-то порыв, какое-то куда-то стремление, но куда — неизвестно, и чувствуешь, что если дальше дашь волю автору, он на тебя обвалится и ничего хорошего из этого не выйдет. Вещь нужно конструировать прочно, чтобы, прочитав вещь, человек разглядел бы ее вблизи и увидел, где начало, где конец, как именно этот абзац, который вовсе здесь как будто не нужен, перекликается с другим абзацем в конце. Особенно на той короткой площадке, которая дается обыкновенно для очерка в газете и в журнале, нужно расчитать свои силы и сделать какую-то конструкцию, которая держалась бы и прочно держалась.

О сюжетности. Тут были споры: нужна ли сюжетность или не нужна в очерке. Не знаю, на чьей стороне оказался перевес, но дозвольте спросить: о какой сюжетности идет речь? Сегодня здесь рассказывали о случае с лезгином, который готовил родовую месть, потом стал рабочим, коммунистом, все осознал, и прочее. Но ведь это, товарищи, не сюжетность очерка, это просто готовый сюжет, готовая история, которая подвернулась очеркисту. Ваше дело подобную историю или легенду вставить или пренебречь ею. Мне думается, что сюжетность в очерке нужна, но сюжетность самого очерка, т. е. какое-то действие, какая-то фабула, которую вы сами заставляете разыгрывать действующих лиц или явления в вашем очерке. Это

именно есть та обрамленность, та схема и формула очерка, о которой я говорил. Если вы не хотите писать непрерывную колбасу, которую видите по обеим сторонам вагона, вы должны задуматься над сюжетностью очерка, т. е. мысленно представить себе, как читатель вкратце перескажет ваш очерк своему товарищу. Такой сюжет обязательно должен быть в очерке. Это создает его памфлетную, назидательную, боевую силу.

Здесь много говорилось об «экзотике». У нас считается признаком хорошего тона, особенно когда приезжают наши товарищи из краев и областей, «экзотику» поносить всяческими словами. Вот, мол, приехали на Кавказ и увидели шашлык и пришли в восторг. Вы не правы, товарищи. Для вас шашлык — это обычное блюдо, такое же, как в Москве битки с картофелем. Но когда автор приезжает в Ленкорань и пишет о ней для не-ленкоранского читателя, разрешите ему сказать и о шашлыке. Ведь если не будет тех всяких локальных черт, которые отмечают очеркисты, тогда может быть незачем будет им вообще ездить и смотреть. Есть электростанция на Волхове и электростанция есть на Рионе, все электростанции похожи, так в чем же будет роль очеркиста, если не показывать специфику, «экзотику» постройки каждой отдельной электростанции в разных краях, разными людьми. Нам тоже смешно, когда люди приезжают из Парижа и списывают с восторгом собор Василия Блаженного. Но разрешите им показать именно парижскому читателю, как на фоне этого старого Василия здесь строится социализм. Вот сидим мы с вами сейчас в Доме печати. Обыкновенный зал, синие обои и вот эта смешная трибуна. Но я представляю журналиста, скажем, иностранца, и вовсе не пошляка. Он узнал бы, что в этом самом Доме печати когда-то жил русский чайный король Попов, отсюда поил чаем всю огромную царскую Россию, а потом пришла Октябрьская революция, и здесь в этом нетопленном, холодном зале выступали и спорили об искусстве большевики, здесь читал свои лучшие произведения Маяковский, на том месте, где я сейчас стою, гремел его голос, а вот там выступал Луначарский, там, где сейчас слушающие меня средние ряды, лежала в гробу прекрасная Лариса Рейснер, чудесная женщина революции и ее писательница... Когда все это он соберет, то возникает «экзотика» Дома печати и вовсе не плохая, мне кажется.

Экзотика не пустая, не глупая, как конфетная бумажка, — она хороша в очерке, часто гораздо лучше, чем бесконечные «оперативные» цифры, которыми мы иногда загромождаем наши очерки и которые никакого соблазна для читателя не составляют.

Наряду с экзотикой надо не забывать о точности и грамотности очерка. Речь идет не только об отдельных ошибках. Очерк, вообще-то говоря, несравненно интереснее, когда в нем сообщаются свежие факты. Хорошо, когда на сцене актер небольшого роста столь ярко изображает гиганта, что зрители забывают действительно, что это небольшого роста человек. Еще лучше, когда актер, играющий гиганта, и сам по себе высокого роста. Приятно, когда некрасивая актриса играет столь замечательно, что кажется на сцене кра-

савицей. Еще лучше, если актриса сама по себе красивая. Тогда эффект еще больше увеличивается... Очень хорошо, когда автор тонко, умно, чрезвычайно глубоко обсуждает, расценивает и связывает факты, уже давно известные читателю. Еще лучше, когда очеркист сообщает факты, совсем новые, выискивает неизвестные. Тут получается умножение эффекта.

Однако это часто толкает нашего очеркиста на путаницу, на погоню именно за экзотическими, неверными фактами.

Это особенно неприятно, когда имеешь дело с живыми людьми. Хорошо беллетристу: он взял себе героев — Анну, Пелагею, Альберта, Никифора, расставил их и гоняет как хочет, то заставляет их запускать бороду, то бриться, то жениться, то умирать. У нас же, очеркистов, много очень неприятных привходящих обстоятельств. Нам приходится орудовать живыми героями, а они бывают в претензии, если вы их не туда поставили, заставили не то сделать, не так повернуться, или, боже упаси, если приставили бороду, когда ее вовсе нет. Мне кажется, что все-таки сила и правда не на нашей стороне, а на стороне наших героев. Поэтому надо избегать накладывания густого грима на лица живых героев, надо направить все наше мастерство на то, чтобы умело расположить, скомпановать отдельные детали, тогда и картина будет хороша, и портрет ярок, и ваш оригинал не сможет к вам придраться. Это относится к портрету человека, и к портрету города, и к портрету целой страны. В том искусство, в том мастерство писателя и заключается, чтобы, придя в город, где сидят «старожилы, которые ничего не упомнят», так сопоставить вещи в этом городе, так столкнуть, так заставить играть, чтобы и старожилы встрепенулись: «А ведь да, а ведь, чорт возьми»...

Здесь выступает как друг и враг русский язык. По числу корней, по числу слов он является богатейшим в мире, и этим своим богатством он приносит писателям нашим такие же неисчислимые заботы. Начинающие меня всегда спрашивают: каким языком писать очерки? И ждут длинного ответа. Я всегда отвечаю этим начинающим то, что я сам себе повторяю уже много лет, хотя я литератор, увы, не начинающий:

Из всех видов языков самый красивый, самый замечательный язык очерка, это язык самый точный, и если ты найдешь для выражения какого-нибудь понятия самое точное слово, оно вместе с тем будет самым красивым.

В школе у нас, как и раньше, учат грамматике и синонимам. Пусть так, пусть учат. Но для себя, в тайне, я глубоко убежден, и вам по секрету скажу, что никаких синонимов нет. Нет двух слов в русском языке, которые означали бы одно и то же понятие.

Самым трудным, самым ехидным в работе является то, что нужно для каждого понятия найти именно то слово, которое оно обозначает. Так американский замок только одной комбинацией бородок ключа можно отпереть... Пишешь, что где-то происходила суета или толчея или спешка, то думаешь: чорт возьми, что же все-таки там происходило — суета, толчея или спешка? Спешка это одно, спешка

может быть очень деловая. Суета, это уже не спешка, это уже нечто более беспорядочное. А толчея, это опять нечто совсем другое.

Сгоряча пишут о человеке, что у него было хмурое, задумчивое лицо. Сбагривают читателю и «хмурость» и задумчивость вместе. Но следовало бы подумать, было лицо хмурое или задумчивое? Могло быть и хмурое и задумчивое; могло быть хмурое, но не задумчивое лицо, и наоборот. Поберегите человека, прежде чем награждать его двумя эпитетами!

Еще одна беда нашего очерка. Это, временами, какой-то его провинциализм. За вычетом сравнительно небольшой части, наши очерки в большинстве случаев чрезмерно провинциальны. Когда я говорю о небольшой части, я не отделяю верхнюю прослойку, в смысле имени и положения. Часто бывает, что очень известные в литературе люди страдают провинциализмом, большим, чем начинающие. У людей с именами этот провинциализм приобретает особенно неприятную и отвратительную форму.

Иные наши литераторы отправляются, например, за границу. И каким провинциализмом несет потом от их очерков! Недавно один писатель попал со своей подругой в Венецию. Там он изволил заблудиться, потерял какую-то улицу. И сейчас же он авторитетно пишет: Венеция — это хаос, Венеция — невозможно построена, в Венеции заблудится даже всякий венецианец, он сразу теряет дорогу, как только выходит на улицу... Зачем же такие преувеличения? Просто москвич, попав со своей подругой в Венецию, заблудился. И все. Это типичный и пошлый провинциальный эмпиризм. Он уродует нашу очерковую литературу.

Провинциализм может выразиться и в другой форме, не менее отвратной. Человек где-нибудь по секрету и по знакомству вдруг узнал, что дважды два—четыре. Сейчас же стремглав мчится он в редакцию. «Я думаю написать ряд очерков на тему о том, что такое дважды два. Выяснилось, что это—четыре». Следовало бы ему сначала узнать, сделал ли он открытие или кто-нибудь до него это уже знал. А потом только поражать мир такой осведомленностью. Целый ряд наших очеркистов страдает такой особенностью. Где-нибудь по знакомству, от профессора в Институте узнают несколько азбучных копеечных истин, переврут их по дороге в редакцию и сообщат как величайшее откровение.

Сейчас на нас, очеркистов, движется серьезная угроза — это читатель, который уже давно подбирается к нам с большой дубиной в руке.

Мы все видим и описываем новых знатных людей — ударников, инженеров, колхозников, изобретателей. Но, видя этих людей, мы часто не замечаем в этих людях самого важного для нас качества. Ведь это новые наши читатели! Это такая сила и такая угроза, от которой писателя, не лишенного чувства ответственности, может бросить ночью в холодный пот.

Что произошло? Еще 3—4 года назад мы имели перед собою в качестве читателя просто интеллигенцию, просто пролетариат и про-

сто крестьянство. Прошло 3—4 года, и то, что должно было притти, то пришло. Сейчас в нашей стране насчитываются уже миллионы пролетарской и колхозной интеллигенции. Это тот новый читатель, который раньше всех берет каждый день в свои руки наш очерк. С одной стороны, это человек с образованием, часто высшим, и притом он же рабочий от станка. Не бывший рабочий, а сегодняшний, стоящий у станка со своим высшим образованием. Этот читатель судит нас и нашу работу соединенным авторитетом пролетария и образованного человека. Есть, с кем считаться!

Да и писательство изменилось в своем социальном составе. Еще недавно писатели делились на интеллигентских и пролетарских. К ним было двойственное отношение. Сейчас, как вы знаете, нет больше РАПП. Сейчас каждый писатель, будь он интеллигент или рабочий, обязан иметь единую высокую квалификацию. Мы выступаем в новом качестве перед читателем нового качества.

Это обязывает нас. Советский очерк из созерцательного жанра уже стал жанром литературы. Надо его вести дальше, к сосредоточенности, к памфлетной целеустремленности. К этому у нас есть все возможности. Радостно видеть и слышать, что самые одинокие из наших писателей очеркистов почувствовали себя и заговорили по-иному. Тов. Пришвин, тот самый писатель, которого часто попрекали созерцательностью, уединением, отрывом от жизни, он сам вышел на трибуну всесоюзного совещания очеркистов и заявил: «Я боец, я хочу быть вместе с вами, бойцами, и вместе драться». Если такие «лешаки» как Пришвин пришли к нам и вместе с нами дерутся за новую жизнь, значит действительно наши силы крепко объединены. Очерк нами превращен в острое оружие, которым мы сражаемся за социализм и которым побеждаем!

Борис Агапов

В ПОИСКАХ НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ

Советский очерк сделал много за время своего существования. Он помог освоить нашу страну, он знакомил читателя с важнейшими явлениями нашей жизни, он был разведчиком и бойцом на всех фронтах классовой борьбы и хозяйственного переустройства страны, он, наконец, сыграл известную роль и за границей, будучи одним из немногих и во всяком случае самым доходчивым источником правдивой информации о большевизме. Обо всем этом уже говорилось достаточно подробно. Мы упоминаем об этом еще раз, чтобы подчеркнуть, что к сегодняшнему переломному моменту мы, очеркисты, подошли не с поражением, а с победой, не отступая, а двигаясь вперед. Но переломный момент налицо. Нам надо реконструировать наше производство и может быть перейти на новую модель. Потому что на старом очерке далеко не уедешь, жизнь требует новых форм, новых конструкций, нового содержания.

Основное, что необходимо для всякого очерка — будь то индустриальный или колхозный очерк — это какая-то центральная, большая мысль, которая просвечивает сквозь весь текст.

Когда мы описываем какое-нибудь явление, все равно что — колхоз, бригадира, машину — мы очень часто изображаем его совершенно замкнуто, т. е. у нас получается какая-то изолированная система, в которой действуют те или другие персонажи, те или другие вещи, но наш эпизод не ставится в связь со всем рядом явлений нашей действительности, со всеми большими проблемами этой действительности. Как только происходит такой разрыв, так сейчас же, конечно, у нас получается то, что мы называем голой фактографией. Мы до сих пор умели неплохо описывать вещи. Если мы не достигли в этом еще такого искусства, как Казимир Эдшмит или Люк Дюртен, то во всяком случае мы можем хорошо изобразить любую машину, любого человека, любую вещь. Мы можем описать какой-нибудь треугольник с яркостью, достаточной для того, чтобы представить себе его лучше, чем он нарисован на бумаге.

Но наступает момент, когда за внешней формой этого треугольника вы улавливаете какие-то закономерности. Это и есть как раз тот момент, к которому мы сейчас подошли и который отметило наше сове-

щание. Эти закономерности нужно уловить, нужно простую форму, к которой мы уже привыкли, поставить в связь с определенным целым, которое представляет собой, скажем, вся геометрия, вся наука, или вся наша страна, революция, вся, может быть, эпоха. Как только эта связь будет найдена, очерк выйдет.

Мы обнаруживаем, что сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы. Наша задача теперь доказать это положение. Как это сделать?

По совету старика Пифагора мы проводим из вершин треугольника прямые линии, перпендикулярные к его сторонам. Мы строим какие-то «искусственные» квадраты. Что такое эти прямые, которые мы начертили, — факт или вымысел? С одной стороны, это как будто факт, потому что прямые существуют, но с другой — это вымысел, потому что мы их провели, — они в треугольнике не даны.

Это не факт и не вымысел, это — доказательство. Это метод доказательства идеи, которая у нас зародилась, метод доказательства закономерности, которую мы открыли.

Совершенно излишня и пуста антиномия факта и вымысла, о которой было так много споров, совершенно излишня и проблема публицистики и беллетристики в очерке. Ни то, ни другое — не вопрос для очерка по той простой причине, что раз мы должны доказывать, то значит все средства будут хороши, если нам удастся доказать, и все они будут одинаково плохи, если нам доказать не удастся. Поэтому оставим эти категории публицистики и художественного образа, или, как принято говорить, понятия и образа, категорию факта и вымысла, будем действовать как угодно, лишь бы доказать нашу идею, ставящую в принципиальный ряд тот отдельный эпизод, который мы заметили.

Здесь есть целый ряд мышеловок, традиций прошлого, от которых отделаться не так легко. Нам, например, непременно хочется, чтобы наш очерк казался главой из какого-то реалистического романа, нам непременно нужно, чтобы там протекало время, как тихое время повести, чтобы там были персонажи, которые проходят от начала и до конца, чтобы там были происшествия, может быть пейзажи... Мы не можем без этого обойтись, потому что так писали классики, так писали не классики, потому что так писали все.

Между тем нам думается, что для очерка это не только ненужная, но и почти невозможная вещь. Ведь редкая удача, если действительность, будучи честно записанной, даст кусочек из романа.

Представьте себе, вы едете в какое-нибудь место смотреть и писать, у вас есть идея, которую вы бы хотели изобразить, доказать. У вас может быть есть мысли очень большого порядка. Вы едете на завод, и вам хочется написать, как происходит, скажем, трансформация, переход индивидуального сознания в коллективное. Вы хотите доказать, что это разные вещи, что сумма индивидуальных сознаний не есть коллективное сознание, и наоборот. Вы хотите показать, как все вместе решают так, а в отдельности каждый боится так решать.

Это — очень интересная и большая тема, с которой мы соприка-

саемся повседневно. Как часто мы видим людей, нерешительных, занятых своей жизнью, когда каждый глядит в свою сторону, сообразуя все свои действия с личными удобствами. И вот собрание тех же людей, коллектив этих же людей думает и решает совершенно вразрез с мнением своих членов. Превращение индивидуумов в коллектив, проблема этого перехода личного в общее — разве это не идея для очеркиста? Ее обдумывало человечество всю свою историю, ее решали как проблему рока и личности, как проблему счастья и долга. Как же встает она сейчас, как решается она большевизмом? Вы может быть здесь провидите уже что-нибудь от коммунизма, от того, что будет впоследствии, когда противоречий между этими двумя видами сознания не будет. Вам это хочется доказать. Вы приезжаете в одно место, приезжаете в другое — и там и здесь просвечивает эта мысль, которая по существу правильна, но как это все соединить?

Тогда обычно делается таким образом. Ту мысль, которая в данном случае, в данном эпизоде в колхозе или на заводе начала вырисовываться сквозь материал, наблюдаемый нами, мы начинаем раздувать, украшать, как говорят в кино — «обыгрывать». И получается страшно голо и водянисто. Находясь в плену фактографии, мы боимся нарушить «естественный» ход событий. Находясь в плену повести или романа, мы возимся с характерами наших персонажей, мы хотим вогнать события в сюжетные формы, чтобы была завязка и развязка. Мы стоим перед нелепой задачей: подать факт таким образом, чтобы он имел вид вымысла, вид куска из романа.

Один товарищ говорил мне: «Я пишу очерк, но для того, чтобы он получился, необходимо, чтобы Лихачев, директор завода им. Сталина, и Прокофьев, командир стратостата СССР, говорили друг с другом... Я такой замечательный диалог придумал. А они никогда в жизни друг друга не видели. Как быть?» Положение отчаянное. Я ему посоветовал: если ты придумал хороший диалог, который докажет твою идею, пиши. Ты должен его использовать в своей работе, совершенно не важно, чтобы они на самом деле были знакомы. Да и разве в вашем распоряжении нет средств совместить вещи, несовместимые хронологически или географически, и вместе с тем не итти путем романа? Весь синтаксис — ваша вотчина. В крайнем случае — то же сослагательное наклонение. Сделайте инъекцию частицы «бы» в глагольную мускулатуру вашего очерка и вы анестезируете всякие опровержения. Или вот другой пример.

Недавно вышла в русском переводе книга Эллена, американского журналиста, «Только вчера». Он начинает так:

«Вообразите, что время потекло вспять к первым дням послевоенного десятилетия. Вы оглядываетесь кругом — вы удивлены, поражены... Вспомним, как в мае 1919 г. проводила свой день сравнительно обеспеченная молодая чета из Кливленда, Бостона, Сиетля — неважно откуда. Фамилия четы — Смит (т. е. Ивановы по-русски, такая же распространенная фамилия). По внешнему виду мистера Смита, сидящего за завтраком в это майское утро, вы едва ли заметили бы, что вы отодвинулись назад. Разве только его узкие брюки

удивили бы вас». Что это — факт или вымысел? Ни то, ни другое. Здесь как будто уже проступает какая-то персонификация, как будто намечается экспозиция романа, но вы все время понимаете желание автора иллюстрировать, доказать свои мысли о 1919 г. в Америке.

...«Мужские моды меняются медленно»—продолжает Эллен. «Иначе обстоит дело с миссис Смит. Она выходит к завтраку в костюме, слегка суживающемся книзу и отстоящем ровно на 6 дюймов от пола. В журнале «Vogue» она прочла удивительную новость»...

Еще немножко, еще две-три детали, тронуть краской щеки молодой миссис, обвести профиль молодого мистера — и читатель уже готов устремиться по привычному и сладостному пути романных глав, где, дойдя до второй, он предъявит требование на любовную интригу, или тайну происхождения, или загадку миллионного наследства, т. е. на сюжет. Не тут-то было. У очеркиста — свои планы. Вторая глава посвящена перемирию и документу Вудро Вильсона. Смиты не становятся в центр книги. Сотни тем входят в нее — политических, экономических, моральных. Очерк охватывает их все, то говоря точным языком формул, то обращаясь к наглядности, когда читатель перестраивает приемник своего сознания с жесткой короткой волны логики на длинную волну художественного образа. Зато какая свобода у автора! Сколько возможностей передать и доказать свою идею!

Здесь происходит смешение, вернее соединение фактического материала, который может быть построен на основании статистики, журналов, газет того времени и художественного образа, когда при небольшом дальнейшем нажиме люди и вещи приобретают характер уже совершенно персонифицированный. Мы можем соединять эпохи, людей, героев, которые даже не были знакомы друг с другом — нам важно доказать нашу идею.

Довольно распространено мнение о том, будто очерк есть заготовка к роману, а очеркист есть нечто, из чего, как из головастика лягушка, выйдет романист. Не будем спорить о личных делах очеркистов — они могут претерпевать любые метаморфозы и писать романы, как и все граждане Союза. Что же касается положения о заготовках, то это вздор, и притом вредный. Ибо, если очерк — полуфабрикат, нечего его спускать потребителю, налепив на него марку очерка. Эта наклейка выглядела бы вроде клейма «фабричный брак», которым снабжаются у нас иногда никуда негодные товары, идущие на прилавок. Как будто от этого товары становятся лучше. Очерк не заготовка, не сырье, не «штрихи» или «наброски». Очерк абсолютно законченное литературное произведение, с стальной композицией, с началом, серединой, концом, с нарастанием и спадом, словом, со всеми качествами, присущими настоящему продукту творчества. Из-за этой эклектической, половинчатой и нелепой точки зрения наша работа засоряется массой чепухи — всеми этими «набросками» и «страницами из блок-нотов», где высокомерие автора может спорить только с его публицистической неграмотностью. Позволительно спросить у таких теоретиков: ну, а, например, музыкальные пьесы для скрипки, они тоже считаются заготовками для симфонического оркестра?

Если эти тенета, в которых мы до сих пор часто запутывались, будут разорваны, очерк приобретает характер того, что сейчас на Западе называется эссэ. Для нашего слуха это — неприятное слово, оно звучит снобистски, мы может быть придумаем другое, но важно то, что разговор автора с читателем, беседа, где размышление, идея, рассуждение играют главную роль, где то искусство, то публицистика приходят на помощь доказательству, и есть основное, о чем мы, очеркисты, должны заботиться.

Индустриальный очерк. Думаем, что эта тема одна из крупных для нас сейчас. Мы знаем, что на Западе какой-нибудь представитель буржуазии, какой-нибудь Чайз уже ненавидит те самые машины, ту самую технику, которая находится в руках класса, им представляемого. С другой стороны, и пролетариат на Западе не питает особой нежности к индустрии. Техника, индустрия в капиталистических странах не могут пользоваться почти ничьей любовью и не могут, значит, пользоваться и вниманием искусства.

Между тем у нас техника — инструментарий социализма, без нее социализма не построишь. Это надо особо прочувствовать, чтобы понять, насколько близка нам эта тема, насколько она дорога нам. И посмотрите, какой в действительности огромный переворот происходит сейчас в сознании всех решительно людей нашей страны.

Вот несколько простых цифр. Если в начале пятилетки пролетариат Союза составлял 11 млн., сейчас он составляет 22 млн. чел. Минимум 45 проц., может быть 55 проц., а в некоторых областях и 95 проц. станков наших заводов установлены за 4½ года первой пятилетки. Наконец, если в 1914 г. в России было около 390 тыс. учащихся в вузах и техникумах, то сейчас в СССР эта цифра превышает 2 млн. Вспомним еще, что у нас есть заводы, на которых учатся поголовно все, как «Шарикоподшипник», как завод-втуз им. Сталина в Ленинграде и сотни других.

Все эти люди имеют дело с техникой. Сознание всех этих людей совершенно перевернуто, оно абсолютно стало иным. В этом отношении замечательным документом является книжка Шейнмана «Что я видал в Америке и что я сделал в СССР». Книжка Шейнмана представляет собой интерес не как писательская книжка, а как читательская. Мы можем узнать по ней, каков же тот читатель, которому мы предлагаем нашу работу? Шейнман как читатель очень типичен. Он — молодой человек, окончивший советский втуз, член партии, побывавший за границей и работавший на одной из самых новых строек нашего Союза. В своей книге он рассказывает свои впечатления.

Прежде всего следует отметить, что эти впечатления совершенно объективизированы; в книге нет личных переживаний, которые обычно наполняют старые путешествия, или вернее — мир там не претерпевает аберрации из-за этих переживаний. Мир находится вне автора, это материя, которая существует, независимо от сознания. Затем вторая черта — точность глаза. Несмотря на то, что автор является работником автомобильного и тракторного дела, он, побывав на бойне,

описывает ее так, что любой инженер по мясу сможет представить себе точно технологический процесс предприятия. Это — уже привычка, это — особый сорт глаза. И наконец дальше — его чрезвычайное внимание и интерес к политическим и экономическим вопросам, когда он рассказывает о рабочем мастере прежде всего с точки зрения его материального, правового положения.

Вот наш читатель едет по шоссе. Шоссе разделено на две части белой полосой, чтобы автомобили не переезжали на сторону противоположного движения. Для человека прошлого это — просто белая полоса, для Шейнмана это — температурный шов бетонного шоссе, закрашенный белой краской.

Когда Флобер говорил, что литература должна быть научной, он не представлял себе возможности такого массового технициэирования сознания, какое у нас имеется сейчас.

Поэтому требования, которые предъявляет к нам читатель, очень велики. Читатель вовсе не хочет читать то, о чем он знает; ему неинтересно прочесть, как выглядит станок, на котором он работает, так же, как неинтересно прочитать ему биографию своей жизни. Книжка Шейнмана для того, кто был в Америке, не так уж интересна, потому что это книжка — читательская: того, что мы требуем от писателя, там нет. В ней нет широких обобщений, нет умения поставить отдельные явления в один общий философски связанный ряд. Вот почему книжка Шейнмана — еще не писательская книжка.

Когда мы описываем машины, описываем технику, то обычно мы становимся в тупик: как сделать, чтобы это было передано ярко, и с другой стороны, чтобы была показана идея техники, был показан образ техники. Это — очень сложная и трудная вещь. По правде сказать, мы нигде не найдем еще подлинно поэтического образа техники. Когда нам говорит Джино, что площадь, занимаемая одним паровозом и накаленная до 40 тыс. градусов, получает энергию, достаточную для приведения в движение всех железных дорог мира, или когда один довольно способный ленинградский очеркист — Ершин — говорит, что воздуходувка на каждую тонну чугуна подает воздуху столько, сколько находится в Исакиевском соборе, то это не образ, а простая иллюстрация.

Такого рода прием — не новость, и употребляется он не только популяризаторами, но и основоположниками научных теорий. Вспомним Юма. Этот «проницательный философ», как называл его Кант, на протяжении первых страниц своего исследования о человеческом разуме играет с биллиардными шарами. Вспомним Эйнштейна, который заставляет читателей ездить на сверхскоростных поездах и бросать друг в друга камнями. Это все еще не образы науки или техники, не художественные обобщения точного знания. Это — только модели, наглядные пособия.

Вот нечто более близкое к нашим задачам:

«Мы стоим у берега моря», — пишет Джино. — «Вокруг нас расстилаются дюны песку; на первый взгляд их строение кажется нам непрерывным, но, присматриваясь ближе, мы видим, что они состоят

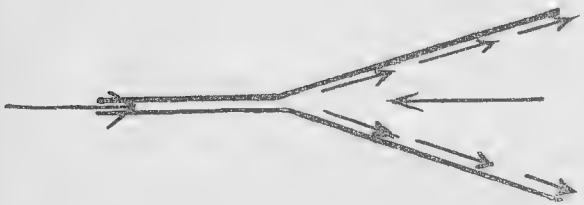
из отдельных зерен или частиц. Перед нами катит свои волны океан, на первый взгляд и он тоже представляется нам непрерывным, но оказывается, что разбить его на отдельные волны или частицы нельзя. Мы можем разделить его на капли, но каждая из них может быть подвергнута дальнейшему делению. Вопрос, волновавший философов, сводится к тому, что дает более верную картину конечного строения материи: воды океана или песок на его берегу».

Здесь уже есть проникновение, еще примитивное, но степень его обобщения — большая.

Думаем, что нужно сделать нечто еще большее. Для того, чтобы проиллюстрировать, как мы, писатели, до сих пор работали, а не ради полемики я хочу рассказать о содержании очерка Третьякова относительно трубки Синицына. Техник Синицын, — рассказывает Третьяков, — изобрел пустотную трубку, из которой можно выпускать пучки электронов непосредственно в воздух. Это произошло так. Он ехал в трамвае и читал «Занимательную физику» Перельмана. Там был предложен опыт с воронкой. Когда вы дуете из воронки на пламя свечи, то пламя не задувается, а входит внутрь воронки. Он приехал домой, схватил керосиновую лейку и стал дуть через нее на свечку. Свечка действительно не потухла, а втянулась. Мать была в ужасе, она думала, что будет пожар. После этого он изобрел свой баллон, который был основан именно на свойстве воронки создавать два противоположных тока воздуха внутри.

Баллон построен так. Имеется вакуумная трубка с двумя электродами, которым дается ток. Старая трубка, которой обычно пользовались до сих пор, имеет отверстие, закрытое слюдой. Поток электронов возникал между электродами и шел сквозь слюду. В воздух попадало сравнительно небольшое количество электронов. Синицыну хотелось добиться очень большого потока, в 5 000 раз больше, чем у лучших заграничных трубок. Для этого надо было слюду убрать. Но как это сделать? Природа боится пустоты. Если вы уберете эту слюду, воздух тотчас всосется в баллон.

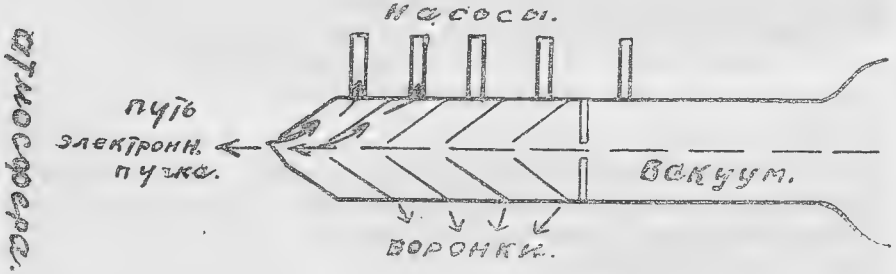
Токи воздуха в воронке.



В чем секрет воронки? При вдувании в нее воздуха воздух растекается по ее внутренней поверхности. Чем ближе к оси воронки, тем слабее ток воздуха, так что против ворончатой трубки ток этот не только сходит на-нет, но даже приобретает обратное направление, об-

ратный знак. Движение воздуха как бы повторяет форму воронки, внутри нее образуется из воздуха фигура, подобная ей, где скорость воздушного потока тем больше, чем он ближе к самой материи воронки. Если бы вы стали лить в трубку жидкость, повернув воронку вверх ногами, раструбом вниз, то жидкость точно также растекалась бы по внутренней поверхности раструба. Жидкость облизывала бы стенки воронки, а не падала круглой струей, как из обычной трубки. Под воронкой был бы колокол, по стенкам которого текла бы вода, но нутро которого было бы сухо.

Что сделал Синицын? Он решил, что раз воздух растекается по раструбу, то тут, у краев раструба, его можно ловить и выкачивать. Он приделал к своему баллону с электродами еще баллон, где установил несколько воронок. Их отверстия установлены по одной оси. В промежутки между воронками, в эти конические камеры он ввел трубки ртутных насосов, которые выкачивают воздух. В первой камере, т. е. в колоколе первой воронки, разрежение воздуха достигло сразу, скажем, 00,1 атмосферы. Во вторую воронку воздух пошел уже очень разреженным. Там его снова поймали и довели до разрежения, скажем, 000,1 и т. д. Так что к баллону с электродами воздух уже не попадает совсем, баллон находится как бы под колоколом, оберегающим его от вторжения воздуха.



Но ведь баллон имеет просвет? И вот получается, что поток электронов, возникший в баллоне, устремившись вдоль этого просвета, не встречает на своем пути никаких препятствий и всей мощью вылетает в воздух. Это дало необычайные результаты, получалась электронная пушка страшной мощности — замечательное орудие для научных экспериментов. Значение ее очень велико.

Об этом рассказал и хорошо рассказал в своем очерке Сергей Михайлович.

Но я хотел бы его дополнить. Положим, изобретение произошло так, как он описывает — в трамвае, потом дома, потом в лаборатории. Но дается ли здесь образ технического порядка? По-моему, нет. Здесь нет еще образа настоящей техники, настоящей науки. Так рассказывают, например, о Ньютоне: сидел в саду, упало яблоко, открыл закон тяготения. Открытие или изобретение должно быть связано не только с изобретателем, но и с чем-то более крупным. Для этого надо дать поэтический, художественный намек на связь данно-

го открытия с наукой, с техникой, со всем представлением о мире. Из бытового ряда явлений надо вставить его в ряд философский.

Представьте себе, что баллон закрыт. Синицын мучается над проблемой того, как бы открыть баллон и одновременно сохранить вакуум, пустоту. Он начинает составлять схему разряжения воздуха в обычном закрытом баллоне. Он не знает еще ничего о воронках, как и читатель. Вот он пишет столбик цифр (пусть это будет ночь, мама спит, паровозы перекликаются за окном, булькает отопление. Пусть).

Он пишет:

Разрежение в баллоне;

в 1-ю минуту . . . . . $\frac{1}{100}$ атмосферы

во 2-ю » . . . . . $\frac{1}{10\,000}$ »

в 3-ю » . . . . . $\frac{1}{100\,000}$ »

в 4-ю » . . . . . $\frac{1}{1\,000\,000}$ »

Вот этот столбик дробей привлекает его внимание, ваше внимание. Это столбик времени. А что, если это время заменить пространством? Если вместо первой минуты взять, скажем, первые 5 сантиметров, вместо второй минуты — вторые 5 сантиметров и т. д.?

В пространстве		Во времени	
$\frac{1}{100}$ атм.	Первые 5 см.	первая минута	$\frac{1}{100}$ атм.
$\frac{1}{10000}$ атм.	Вторые 5 см.	вторая минута	$\frac{1}{10000}$ атм.
$\frac{1}{1000000}$	Третие 5 см.	третья минута	$\frac{1}{1000000}$
$\frac{1}{100000000}$	Четвертые 5 см.	четвертая минута	$\frac{1}{100000000}$
Вакуум			Вакуум

Иными словами, что если последовательность во времени заменить последовательностью в пространстве? Вместо минут устроить камеры? Перевести время в пространство? Вот именно тут и только тут возникает идея воронки. Она возникает через Перельмана, в трамвае, возле испуганной мамы — это все нужно и хорошо. Но она появляется после этой поэтической, философской подготовки.

Ибо поэтическая сущность изобретения состоит не только в обстановке, в которой оно произошло, но и в его связи со всеми воззрениями науки сегодняшнего дня, воззрениями, где время и пространство есть как бы ширина и длина в планиметрии, когда можно перевести одно в другое или заменить одно другим. У очеркиста возникает возможность поговорить о всех тенденциях развития нашей техники, где происходит как бы энергизация материи, т. е. на одну меру материи приходится все больше и больше энергии, где посредством увеличения скоростей, т. е. посредством времени, сокращается тяжесть, размеры, т. е. пространство. Вы осмысливаете изобретение изнутри, в его собственной сущности, перед вами проступает уже поэтический образ техники. Он не научен. Пример с воздуходувкой в тысячу раз более точен и бесспорен, но это — не образ, не поэзия.

Он труден для восприятия? Да, труден. Мы не привыкли к таким построениям. Но мы научимся их понимать. Для этого надо начать их делать.

Когда мы обратимся к проблеме поточного производства, то разве архитектоника завода, архитектоника поточного производства есть нечто расположенное только в пространстве? Ничего подобного. Оно расположено и во времени и в пространстве, ибо каждая деталь автомобиля, каждая деталь трактора имеет не только определенное количество метров по длине, но прежде всего определенное количество минут продолжительности работы. Если эти минуты не совпадают, поток рушится, и массовое поточное производство не будет поточным производством, оно будет отрицать само себя. В этом и есть техническая философия и сущность поточного производства. Это можно развивать — у нас нет возможности сделать это в данной статье, но это и будет то, что мы должны звать художественным образом техники. Только при таких обстоятельствах рабочий, который стоит у станка, увидит нечто большее, чем свой станок, т. е. другими словами он увидит то, что уже интересует его сейчас, ибо он имеет право это знать и хочет это знать. Он хочет иметь более обобщенный технический образ.

У меня произошло следующее: когда я ставил вопрос о пластических массах, то я сначала подошел к этому делу, будучи в нем совершенно идиотом. Это понятно, потому что я не химик и не технолог. Надо было бы затратить 3-4 года для того, чтобы въесться в эту проблему. Я полагал вначале, что ничего у меня не выйдет. Потом я вдруг почувствовал, что в сущности говоря здесь зарыт вопрос о всей технике будущего, о том, что образ техники будущего, который до сих пор еще для нас не ясен, сейчас начинает проступать.

Мы пока еще обрабатываем материалы варварским способом, почти так же, как обрабатывали их в каменном веке. Мы берем грубую вещь и начинаем ее обтачивать, получая огромное количество стружек, начинаем ее штамповать и т. д. В химическом же процессе, скажем при обработке пластмасс, мы делаем нечто другое — мы влезаем во внутрь материи, мы организуем атомы, которые составляют эту материю. Мы здесь внедряемся в самую сущность вещи.

Когда у меня мелькнула эта мысль, тогда мне сразу стало ясно, что я должен делать дальше. Я должен был дальше связать это с техникой социализма, писать о том, что химия плюс советская власть — есть социализм. Я сумел поставить сперва техническое, а потом и политическое обобщение. Последнее не было новостью, но обоснование его было новым и, как мне кажется, поэтическим.

Мы говорили сейчас преимущественно о вещах. Люди, которые работают с этими вещами, показываются у нас очень неважно. Нужно прямо сказать: их перестройка, а обычно это именно является генеральной темой каждого очерка, происходит совершенно катастрофически. Бог знает, сколько вещей рассказывается сначала. Говорится о том, как было трудно и плохо, и потом вдруг происходит какой-то неверсятный скачок, и все приходит в норму и начинается блестящая работа завода.

Например, у того же Ершина в очерке «Рождение машины» (кстати сколько этих «рождений» в очерковых заголовках!) автор пишет:

«Цеху давали месячное задание: 3 машины по 650 лош. сил и 6 машин по 150 сил. Цех выпускал: 1 машину в 650 сил и 2 машины по 150. И существовало мнение, что большего дать нельзя.

Так обстояли дела, когда во 2-ю механическую пришел инженер-большевик Тимофеев...

...Тимофеев горячо и упорно взялся за упорядочение планирования»...

Тут начинается переворот. Он действительно произошел в цехе, о котором пишет Ершин. Но в очерке этот переворот отразился как композиционная катастрофа. Через 35 строк, где сухо перечислены все мероприятия богатыря Тимофеева, читаем:

...«И она (мастерская — В. А.) стала выполнять программу, которая раньше показалась бы сказочной: 4 машины по 650 сил и 8 по 150».

Где же причина такого успеха? В богатыре, пришедшем как дух святой? Или в планировании и организации? Бесспорно, и в том и в другом. Но так как у автора нет идей о планировании в о о б щ е и нет идей о роли одного человека в коллективе в о о б щ е, то этот частный случай из очерка проваливается в информацию, так как теряет художественное и философское содержание.

Вот такой катастрофический переход от плохого к хорошему, такое механическое разрешение конфликта мешает нам хорошо писать. Думаем, что это происходит от нескольких причин. Во-первых, потому, что мы подходили до сих пор к машине и технике совершенно внешне, делая из нее фон, а между тем самая работа в цехе или около станка определяет во многом те ощущения и те чувства, которые в итоге делают плохого рабочего хорошим. Эту тайну лаборатории сознания возле агрегатов мы не познаем.

В еще большей степени это относится к людям техники и науки. Становясь героями литературных произведений, они как бы деквалифицируются, т. е. мы, не зная их жизни, и особенно — внутренней их жизни, целиком связанной с их работой и их знаниями, мы эту

жизнь совершенно искажаем. Как, скажем, показал бы образ Казанова какой-нибудь писатель, если бы он вздумал освободить своего Казанова от любви? Ершин освободил Тимофеева от идей планирования и сделал из человека чудо, т. е. скуку и неправду.

Вторая столь же важная причина в том, что мы почти никогда не показываем работу целого коллектива над каким-то кусочком его — над рабочим. Между тем работа проходит огромная и Ермилов, например, в своей статье относительно интеллигенции на «Шарикоподшипнике» этого, нам кажется, не понял. Он думал, что все происходит от доброго желания, от того, что человек хочет узнать, кто такой Леонардо да-Винчи. Это не демократическое прекраснодушие, не «Вестник знания», — это большая сложная машина, машина большевистского воспитания людей, где воздействие на человека чрезвычайно сильно.

Мы этого не показываем. Мы в большинстве случаев исходим из человека отдельного, случайного, который сам что-то шеборшит в себе. До тех пор, пока мы не возьмем всей системы в целом, всего коллектива в целом и всех средств воздействия, т. е. большевистской системы воспитания людей, мы не покажем отдельного человека и у нас будет тысяча недоразумений. Показывая отдельного человека так, чтобы вышел персонаж из романа или для романа, мы, очеркисты, будем всегда вступать в конфликт с действительностью. Мы не можем строить наш человеческий образ как характер. Если мы будем исходить из характера человека, мы или оскорбим человека вмешательством в его интимную жизнь, либо сделаем его сахарным. Ведь наш герой жив, он ходит по земле, он должен и дальше работать. И возможно, он вовсе не хочет быть таким, как мы его внешне изобразили, может быть ему не нравятся его веснушки.

Вот недавно в одной газете было получено опровержение. В очерке было написано об одном крупном хозяйственнике, что он хорошо побрит, от него пахнет одеколоном и что у его цыганские глаза. Он прислал опровержение, что у него не цыганские глаза и что от него не пахнет одеколоном. Он очень рассердился. Настоящий очеркист будет писать о системе и об отношениях людей и будет иллюстрировать свою идею отдельными людьми, снимая все, что к идее не относится. У него будут те же Сидоровы, Петровы, только без кадыков и веснушек. Конечно, здесь нельзя дать исчерпывающего рецепта — чувство художественной меры и политического такта подскажет, сколько веснушек надо насадить на нос своего персонажа. Но это будет только эпитет, а не подлежащее.

Вправленность отдельных эпизодов в целое нашей страны, отдельного человека в коллектив, отдельных идей и связь с рядом идей,— вот что является основным и важным для очеркиста.

Когда мы рассматриваем какую-нибудь машину или человека возле машины, мы имеем богатую область для предположений о будущем. Не надо этого бояться. У нас почему-то этого избегают, между тем мы имеем здесь богатейшие возможности. Мы уже говорили относительно химической энергии, которая заменяет постепенно меха-

ническую. Недавно появилась очень интересная статья акад. Семенова в журнале «На фронте науки и техники». Он говорит о принципиальном переломе в технике в том смысле, что химическая энергия, т. е. молекулярная энергия, будет постепенно заменять энергию механическую, с которой мы сейчас имеем дело, энергию чрезвычайно грубую, варварски расходующую свои источники.

Уэллс, рассказывая о технике будущего, производит просто гиперболизацию техники, ему современной. Он думает, что если дом будет 180-этажный — это будущее, а 40-этажный — это настоящее. Что машина в 2.000.000 л. с. — это будущее, а 2.000 л. с. — это настоящее. Между тем наша, современная нам, техника, вероятно придет в будущем, быть может и отдаленном, но придет к своему отрицанию, т. е., другими словами, земля будет казаться совершенно свободной от техники, небо будет чистым, поля — зелеными и реки — прозрачными. Уже есть возможность заставить молекулы сочетаться таким образом, что к ним не будет прикасаться человеческая рука, даже если она превращена в режущий инструмент станков, т. е. что вращение маховиков, жар котлов, грохот железа и шипение пара люди будут видеть и слышать только при помощи каких-нибудь особых аппаратов воспоминаний.

Мне рассказывали, как можно получить нитку. Ее можно получить без участия человека и машины. Имеется сосуд, наполненный ртутью. На границе ртути, стекла и воздуха получается совершенно особое натяжение и совершенно особые условия, так что если вы капнете каплю вискозы в этот сосуд, то она образует нитку по этой границе. Можно пинцетом тянуть такую нить бесконечно долго, все время подливая вискозу. Молекулы ртути будут работать так же, как завод или фабрика, делающие ткань, пряжу, — те самые молекулы, видеть которые невозможно, те самые молекулы, которые до сих пор мы режем и рубим с невероятной, примитивной грубостью, тратя на это уголь и нефть, запасы которых не так уже велики. Поэтому я думаю, что философский образ техники, поэтический образ техники, с одной стороны, связывает ее с наукой и со всеми решительно явлениями вашей жизни—с явлениями планирования, планового хозяйства, централизованного хозяйства и т. д. и, с другой стороны, с очень широким и далеким взглядом в будущее.

Строя очерки о технике, о науке таким образом, мы сможем достигнуть того, чего ждет от нас читатель, мы сможем сказать ему то, чего он не знает. Здесь нам придется очень много думать, т. е. придется делать то, что мы до сих пор плохо умели делать или боялись делать. Рассуждение в очерке — это самое важное.

Я уже говорил о том, как мы пишем об ударничестве. Я представляю, как нужно было бы начать писать об ударничестве: я должен был бы посадить против себя двойника, который мне говорил бы: «Ударничество — метод выжимания пота». «Ударничество это — массовый гипноз». А я бы ему возражал, как чорт, я бы спорил с ним, роясь в книгах и собственной памяти, в собственном своем сердце

роясь — и в результате может быть договорился бы до того, что такое ударничество.

Вот основные соображения о людях и о машине, которым до сих пор наш очерк очень мало удовлетворяет. Мы сознательно преувеличили место техники в очерке, чтоб повернуть наш взгляд в направлении, куда редко кто глядит, а куда глядеть нужно. Мы знаем, что техника существует только для человека и от человека. Вне его она пуста, как фетиш. Не в том дело, чтобы в нашем очерке обязательно был человек, как персонаж, а в том, чтобы техника в нем служила человеку и от человека происходила. Если это будет, то даже очерк только о машине будет очерком о человеке, ибо героем очерка будете вы сами — человек большевистского государства и большевистской души, который на машину смотрел так, как может смотреть только он, только мы, — как на средство для достижения счастья рабочего класса.

ОБЗОРЫ и БИБЛИОГРАФИЯ

Д. Выгодский

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАШИХ ДНЕЙ

1

Еще не так давно разговор о современной испанской литературе начинался с пресловутого 1898 года, года «катастрофы», года потери Испанией последних остатков столь великих некогда заокеанских владений.

Этот год, или вернее 1895—1898 годы, поставившие точку над старой Испанией, которая жила в течение нескольких веков за счет много раз превышающих ее площадь американских колоний, не без основания были восприняты самыми разнообразными слоями испанского общества, как годы величайших катастроф. Стало ясным то, что смутно намечалось в течение последних десятилетий, быть может веков. На историческом театре Испания из великой мировой монархии переходит на роль захолустной европейской державы, политически весьма малозначащей, экономически сильно отсталой.

Пессимизм, разочарование в политическом руководстве страны не перешло у писателей «поколения катастрофы» в борьбу против феодальной монархии, а вылилось либо в лирическую скорбь, либо в попытку утешить себя воспоминаниями славного прошлого. Большинство из них пытается уйти от современной действительности в «башню из слоновой кости» — torre de marfil — термин, столь же популярный, сколь и определяющий для испанской литературы первых трех десятилетий двадцатого века, термин, до сих пор еще отвечающий настроениям, как мы увидим ниже, некоторой части испанской мелкобуржуазной интеллигенции.

И только весьма немногие — можно назвать имя достаточно популярного у нас Бласко-Ибаньеса, менее известного Переса Гольдоса и, к сожалению, абсолютно неизвестного Хоакина Дисента — решались остро ставить социальные вопросы и для своего времени и своей среды по-революционному разрешать их.

Реакционная роль «поколения 98-го года» сказалась особенно ярко в последующий период. После новой катастрофы, после гибели испанского экспедиционного корпуса в Марокко в 1921 году и установления вскоре после этого диктатуры Примо де Ривера оно молчаливо солидаризовалось с новым режимом. И если некоторым из них, как например Унамуно, пришлось перенести за свои резкие высказывания и тюремное заключение и даже многолетнюю разлуку с родиной, то это было в сущности скорее временной размолвкой в пределах одной социальной группы, нежели борьбой двух явно противостоящих один другому лагерей. Впоследствии, после ухода Примо де Ривера, правительство поняло свою ошибку и поспешило примириться с опасным «революционером», так как отлично понимало всю ценность его огромного реакционного влияния на буржуазную интеллигенцию, влияния, которое совпадало с интересами стоявших за монархией общественных сил.

Несмотря на эти два провала «поколения 98-го года», все же еще совсем недавно, года три назад, оно играло ведущую роль в испанской литературе, и когда говорили о новинках, о событиях литературы, то называли новую книгу Унамуно, новый роман Пио Бароха или Валье Инклана, новую пьесу Бенавенте.

Третьим испытанием и третьим провалом для поколения 98-го года была испанская революция 1931 года, события, непосредственно ей предшествовавшие и непосредственно за ней последовавшие.

В 1929 году европейский кризис, в достаточной мере затронувший и Испанию, заставил испанскую мелкобуржуазную интеллигенцию призадуматься. Весьма характерна некоторая эволюция, которую проделывает к этому времени мадридская «Литературная газета», орган «надполитической» молодежи, орган, пытавшийся объединить все силы литературы, независимо от возраста, социальной тенденции и политических устремлений авторов. Газета, до сих пор отметавшая всякие вопросы политического и социального порядка и ставившая это себе в величайшую заслугу, вынуждена была под влиянием стучавшихся во все двери требований времени провести анкету на тему о роли литературы в общественно-политической жизни страны, о праве писателя на какую-то общественную роль. Взрощенные газетой писатели не посрамили своих воспитателей. Они отвечают в большинстве четко и прямо:

«Я думаю, что литература не имеет никакого отношения к политике».

Или:

«Среди социальных и политических боев в моей стране я всегда защищал чистоту искусства и готов и теперь снова настаивать на этом» [1].

Вопрос большинством голосов был решен в том смысле, в каком только и могла решить его «Литературная газета». И в этом единодушном утверждении потонули немногочисленные голоса, которые пытались, как например Сесар Арконада, заявить, что у них «все меньше интереса к вопросам эстетики», что «эстетика очень удобное убежище для всей молодежи».

И действительно, молодежь продолжает заниматься «чистым искусством», всячески оберегая его от пятен, которыми могло бы осквернить его прикосновение к вопросам, выходящим за пределы формальных и психологических исканий.

2

Однако то, на что можно было закрывать глаза еще в 1929 году, стало слишком заметно год спустя. 1930 год характерен небывалым количеством хорошо организованных забастовок и стихийных вооруженных выступлений. Декабрьское восстание 1930 года сопровождалось генеральной забастовкой в семидесяти процентах испанских городов. Наконец через несколько месяцев после этого произошла революция, решительно поставившая перед мелкобуржуазной интеллигенцией вопрос о политическом самоопределении, который всемерно старался замазать режим Примо де Ривера. Встал этот вопрос и перед писательскими кадрами. Ведь нужно же было — чорт возьми! — голосовать, выбирать депутатов в учредительное собрание. Нужно было подать голос, который почти атрофировался за годы диктатуры.

Попытки объединения писателей на почве какого-то нейтрального, аполитичного искусства, которые как-то удавались в период диктатуры, теперь потерпели крах. Даже «Литературная газета» потеряла под собой почву и вынуждена была прекратить свое существование. Не спас положения и тот почти единодушный восторг, которым встретила испанская интеллигенция свержение монархии и обещание «свободы». Очень скоро для более сознательной ее части стало очевидно, что в Испании в сущности ничего не изменилось, что республика, заигрывая и с пролетариатом, и с крестьянством, и с интеллигенцией, и с национальными меньшинствами, никому ничего не дала, не собирается дать.

Только старая гвардия реакционной буржуазии могла при таких условиях остаться верной республиканскому правительству, она солидаризируется с ним, обнаруживая всю несостоятельность, никчемность, идеологическую пустоту либеральных идей недавнего прошлого. Унамуно, Пио Бароха, Хасинто Бенавенте, почти все «поколение 98-го года», три года назад олицетворявшее литературную Испанию, бывшее полпредом ее культуры в Европе и Америке, сразу оказалось плетущимся в хвосте.

Они группируют вокруг себя, сплочивают, объединяют и поддерживают все реакционные силы страны, ведут активное наступление на революционную лите-

[1] Saceta Literaria, 15/VI 1930 г.

ратуру, стараясь отколоть от нее все неустойчивое, колеблющееся, трусливое, мечтающее в «твердой власти» найти защиту от бушующей над головами бури.

Надо сказать однако, что лагерь этот не велик и, главное, не опасен. Ничем не прикрытая реакционная сущность его для всех очевидна, мракобесие его откровенно и никого в обман ввести он не может. Тем не менее считаться с ним как с фактом, имеющим при нынешней ситуации в расстановке классовых сил Испании некоторые тенденции роста, приходится и замазывать его значение было бы ошибкой.

Объективно служит тем же целям, хотя и отмежевывается от первой, другая группа писателей, которая и по-сейчас еще продолжает отстаивать принципы «чистого» искусства, стоящего над политическими и социальными бурями и независимого от окружающей конкретной действительности.

Талантливейший представитель этой группы—Бенхамин Харнес идеалист и поклонник романтической старины. Он доказывает, что мудрость и красота являются основой жизни. Как типичный сторонник идеалистической эстетики, он делает из поэта сверхчеловека.

«Я нечто большее, хочу быть чем-то большим, чем человек: я хочу быть художником. А художник волен избирать свою тему. Если тема моей собственной жизни не годится мне, я ее отбрасываю» [1].

Но если поэт, по мнению Харнеса, свободен, то рабом в этой жизни является «обыкновенный» человек. Доказательством этой мысли служит один из лучших и популярнейших его романов «Теория марионетки» [2].

Случай, вернее бесконечное количество перекрещивающихся, пересекающихся, сталкивающихся случайностей — вот что определяет человеческую жизнь по мнению Харнеса. Использование этой темы это один из ставших довольно обычным для буржуазной литертуры способов ухода от реальной действительности (все равно, мол, ничего не сделаешь!), различные варианты которого мы найдем и у Пиранделло, и у Джойса, и у французских сюрреалистов, и у разного рода защитников ассоциативного творчества.

О том, как трудно устоять на этих позициях под ураганным огнем потрясающих весь мир политических событий и социальных боев, говорят последние этапы творческого пути того же Харнеса, который пытается перейти к социальным темам (одно из последних его произведений—драма «Враг, который бежит»).

3

Уже в последние годы диктатуры в среде литературной молодежи началось некоторое брожение. Появились писатели, которых не удовлетворяло «чистое» искусство, которые прочно связывали свои художественные создания с социальными вопросами и конкретной действительностью.

В тот год (1929—1930), когда диктатура уже явно шаталась под напором непрекращающихся забастовок, восстаний и мятежей, вышел ряд книг:

В «Кротах» Исидоро Асеведо дается потрясающая картина условий труда астурийских горняков.

«Хусто евангелический» Хоакина Ардериуса, антирелигиозный роман большой силы, построенный на живом сегодняшнем материале, «Турбина» Сесара Арконады, «Магнит» Рамона Х. Сендера, и целый ряд других произведений, берут на прицел различные явления общественной жизни и с большей или меньшей революционной сознательностью и смелостью критикуют их.

Вся эта литература, революционная для Испании тех лет, часто не договаривает своего слова до конца, редко видит положительные идеалы, не знает еще путей борьбы со злом, которое она видит, но во всяком случае впервые после многих лет ставит целый ряд наболевших вопросов. Она явно доказала, что революционные силы, несмотря на жестокую власть диктатора, не были раздавлены, что они клокотали внутри и быстро вырвались наружу, как только твердые устои власти чуть-чуть пошатнулись.

[1] «El mosesor inutil», Madrid, 1931, p. 16.
[2] «Teoria de rumbol» (1930).

Может быть наиболее характерным для этого раннего периода испанской революционной литературы является роман Асеведо. Испанские писатели старшего поколения делали уже попытки обращаться к темам, посвященным быту горняков, наиболее многочисленной и наиболее передовой группе испанского пролетариата. Паласио Вальдес в «Погибшей деревне» рассказывает о рудниках Астурии. Он ненавидит их, они для него страшные пугала, которые оскверняют мирную землю грохотом, дымом, пороками. Конча Эспина, автор «Металла мертвых», напоминает буржуазную филантропическую даму, которая сентиментально жалеет «бедненьких» рудокопов и готова подать им милостыню, как нищему на паперти.

В лице Асеведо, много лет работавшего на рудниках Астурии, впервые в испанской литературе заговорил рудокоп, заговорил о рудокопах не человек со стороны, а человек, хорошо знающий не только технику эксплоатации земли, но и технику эксплоатации человека. Пролетарии Асеведо не осквернители мирной земли и не жалкие, раздавленные капиталистами нищие, а борцы против капиталистической системы, борцы, верующие в лучшее будущее и сознательно к нему идущие. Это книга о борьбе пролетариата за свои права.

Однако только апрельский переворот 1931 г. и развернувшиеся классовые бои привели к тому, что революционное ядро литературы выявилось четко, отметая от себя все сомнительное, подделывающееся, подрывающее успехи литературного революционного движения. Подлинно революционный писатель по-настоящему растет и закаляется только в горниле классовой борьбы. Суровость и напряженность этой борьбы привели к тому, что в сравнительно короткий срок (3 года) испанская революционная литература и количественно и идейно чрезвычайно выросла и окрепла.

Знакомство с лучшими образцами советской литературы дало целому ряду испанских революционных писателей ту окончательную смелость суждений, которой им на первых порах нехватало. Регулярная связь с МОРП'ом и с советскими писателями служит для них постоянной самопроверкой и ведет к все более четкой кристаллизации революционных элементов, объединяющихся ныне вокруг «Ассоциации революционных писателей и художников Испании» и ее органа «Октября» [1].

Поездки в Советский союз поэта Рафаэля Альберти в 1932—1933 г., Рамона Х. Сендера летом прошлого года также немало способствовали росту не только этих авторов, но и испанской революционной литературы в целом. Предстоящая встреча испанских писателей с нашими на Съезде писателей несомненно также будет чрезвычайно плодотворной.

4

Если говорить о конкретных достижениях испанской революционной литературы, то придется остановиться в первую очередь на творческом развитии трех прозаиков, имена которых мы уже назвали, на трех писателях, подошедших каждый своим путем вплотную к революционным позициям.

Рамон Х. Сендер известен советскому читателю, некоторые вещи его переведены на русский язык, в наших журналах появлялись статьи о нем. Любопытен жизненный путь этого писателя, изложенный им в автобиографии, которую он любезно прислал автору этих строк и которую мы позволим себе привести почти полностью:

«Родился я 3 февраля 1901 года в Альколеа де Синка в провинции Уэска. Родители были мелкие земледельцы. В одиннадцать лет начал посещать духовную школу в Реус. Семья переселилась в Сарагосу, и в четырнадцать лет я отправился туда же продолжать учение. Религиозная и мелкобуржуазная обстановка, в которой я развивался, оказалась мне не по нутру, и я оставил ее, начав работать аптекарским учеником. Я учился на собственный счет. В шестнадцать лет переселился в Мадрид, продолжая работать в аптеке, и, эмансипировавшись от семьи, поступил в Центральный университет на философско-литера-

[1] Подробнее о советской литературе в Испании см. статьи Ф. Кельина («Интернациональная литература» 1933 г. № 1) и Д. Выгодского («Звезда», 1931 г., № 10).

турный факультет, но вскоре бросил его и стал принимать участие в революционных выступлениях.

Когда в Берлине были убиты Роза Люксембург и Карл Либкнехт, в Мадриде состоялось несколько выступлений в знак протеста; в одном из них я принимал участие, одновременно опубликовал несколько статей в левой печати. Пользуясь моим несовершеннолетием, родители судебным порядком потребовали моего возвращения, и мне пришлось подчиниться и вернуться домой. Семья переселилась в Уэску, и здесь я дожидался совершеннолетия, работая главным редактором в аграрной газете «Земля».

В двадцать лет я отправился в Марокко. Я проделал колониальный поход и из него выросла моя книга «Магнит», которую я напечатал несколько лет спустя. Вернувшись в Мадрид, я вошел в редакцию газеты «El sol» и работал там все годы диктатуры Примо де Ривера. В то же время я постоянно принимал участие в революционных выступлениях. Одно из таких выступлений поставило меня под угрозу расстрела в Сеговии; мне удалось бежать, однако спустя некоторое время я был арестован и посажен в тюрьму в Мадриде. Воспоминания о тюремном заключении вылились в книгу «O. P.» («Orden Publico» — «Общественный порядок»). Результатом работы в «El sol» явились статьи об американской международной политике и книга «Религиозная проблема в Мексике», вызвавшая серьезную полемику и дебаты. Те же антирелигиозные тенденции нашли отражение в книге «Слово стало полым», написанной в форме романа.

После падения диктатуры необходимо было уточнить свои пути; я оставил «El sol», чтобы отдаться социальной борьбе с более четких позиций, и вступил в Национальную Конфедерацию Труда, продолжая непрерывно работать в революционной рабочей печати. Эта работа вызвала ко мне враждебное отношение буржуазной интеллигенции, которая квалифицировала меня как пролетарского писателя».

К этому надо прибавить, что Сендер за последний год пошел еще дальше по пути уточнения своих классовых позиций. В диалоге с испанской компартией, опубликованном в прошлом году на страницах коммунистической газеты «Мундо обреро», он заявил о своих марксистско-ленинских убеждениях, а, уезжая в том же году из СССР, он в прощальном письме к советским товарищам писал между прочим:

«Если европейский капитал будет попрежнему запутывать клубок международной политики, то в каждом из нас вы найдете солдата... Наш фронт — это общий фронт борьбы. Для меня это явилось прямым откровением в Союзе. После того, что я увидел здесь, нет больше места для интеллигентских сомнений. Одной гимнастеркой, одной винтовкой стало больше в траншеях. Вот в простейшем его виде синтез всех моих впечатлений в час моего отъезда. Когда я приехал к вам, я был интеллигентом. Сегодня от вас уезжает солдат—фронта социалистической борьбы и строительства».

Первым крупным произведением Сендера был роман «Магнит», сразу выдвинувший автора в первые ряды испанских писателей. Этот роман, написанный с исключительным мастерством, рассказывает о марокканских событиях 1921 года, когда рифы разгромили под Ануалом испанский экспедиционный корпус. Автор не только описывает ужасы войны в безводной, раскаленной африканским солнцем пустыне (в описании ужасов Сендер не уступает таким «мастерам ужасов», как Ремарк), он видит и вскрывает истинные причины этих ужасов. «Родина — это акции, принадлежащие акционеру, и борьба за родину — это борьба за акции, никогда не принадлежащие тому, кто на своих плечах эту борьбу выносит»[1].

Автор вместе со своим героем ненавидит виновников войны, ненавидит строй, которому эта война нужна. Но протест его — еще стихийный протест. Он не знает еще, какими средствами бороться.

[1] В этом отношении любопытно сравнить роман Сендера с другим испанским романом, посвященным тем же событиям, — «Организованное варварство» Фермина Галана, руководителя военного восстания в Хака в декабре 1930 г., расстрелянного правительством Альфонса XIII. Галан в своем романе подчеркивает классовую солидарность испанской и марокканской буржуазии.

Прямых путей к решительной войне против войны и всего режима, создающего ее, он еще не видит.

Элементы анархического бунтарства, отвлеченного индивидуалистического понимания слова «свобода» свойственны книге Сендера «Общественный порядок», посвященной испанской тюрьме и ее обитателям, книге, несомненно уступающей как по своим художественным достоинствам, так и по идеологической наполненности и «Магниту» и новому его крупному произведению «Семь красных воскресений» [1].

«Семь красных воскресений» — художественный и идеологический триумф Сендера, возбудивший огромную полемику, которая приняла подлинно-классовый характер. Это книга об уличных боях испанского пролетариата, о поражениях и победах его. «Книга моя, — сознается автор, — конечно не пролетарская, не вполне марксистская», и это верно. Верно не только потому, что Сендер в этой книге весь в плену (как увидим, добровольном) анархистской фразеологии, но и потому, что последнего, решительного слова он в ней не говорит, для него еще недостаточно отчетливо видна цель борьбы.

Тем не менее революционное значение этой книги неоспоримо, и в Испании, где анархо-синдикалистские настроения до сих пор сильны и являются одним из серьезных препятствий на пути революционного пролетариата, ей суждено еще и впредь играть большую положительную роль. «Мне думается, — говорит автор о своей книге, — что этой книгой я помог рождающемуся испанскому коммунизму в трудной борьбе за ликвидацию мелкобуржуазного анархизма, являющегося еще большой политической силой в среде испанских рабочих и крестьян. Мне казалось, что для того, чтобы ликвидировать анархистские тенденции в собственном сознании, с одной стороны, а с другой, чтобы приобрести положительное влияние на анархистские рабочие слои, я должен был говорить их языком, пользуясь их эмоциональными способами выражения Политически книга явилась анархистской книгой против анархизма» [2].

После пребывания в Советском союзе Сендер опубликовал две новые книги, но обе они не ставят перед собой художественных задач. Одна из них — это развернутый отчет обо всем виденном и продуманном им во время пребывания в СССР. Вторая книга тоже носит характер репортажа и посвящена истории расстрела жителей деревни Касас Вьехас социал-демократическими заправилами испанской республики.

Если для Сендера, долгие годы находившегося в плену анархистских идей, путь перестройки был мучительным и трудным, то, повидимому, с большей легкостью, но с не меньшим успехом проделал его Хоакин Ардериус.

«Я родился, — сообщает он, — в Лорке, в провинции Мурсия в апреле 1890 г. В восемь лет меня отдали в коллегию одного ордена, потом я перешел в другую коллегию, доминиканцев, из которой меня выгнали.

В 1905 году я отправился в Льеж с намерением стать хорошим инженером. Там я познакомился с рядом русских революционеров-эмигрантов и вернулся в Испанию, нисколько не продвинувшись в науках, но зато горя великим революционным пылом. В Испании я отдался самым странным занятиям, среди которых была и торговля лошадьми в компании друзей-цыган. Таким образом я исколесил всю Испанию, пока не напечатал моей первой книги стихов «Мои нищие».

Но через несколько месяцев после опубликования этой книги мне опротивела атмосфера литературного Мадрида, и я с женой и дочерью уехал в деревню Лорке. Там я стал вести жизнь настоящего крестьянина. Я испытал на себе всю тяжесть этой жизни, и в 1922 г. отправился в Лион работать на стекольном заводе. В конце 1923 г. я снова вернулся в Мадрид и напечатал роман «Так меня оплодотворил Заратустра». В этом же году, в 1923, диктатор Примо де Ривера произвел государственный переворот. Вся моя деятельность с этого дня и вплоть до провозглашения республики сводилась к жестокой борьбе против Альфонса XIII и его диктаторов. Неоднократно я сидел в тюрьме за выступ-

[1] «Магнит». Пер. Д. Выгодского, М. 1933. «Три гроба». «Резец», 1933, № 23. «Семь красных воскресений» (отрывок). «Интернац. Литература», 1933, № 4 и др.

[2] «Интернациональная литература», 1933, № 4.

ления против монархии. Когда была провозглашена республика, я вступил в компартию и опубликовал роман «Крестьяне».

Хоакин Ардериус — один из тех испанских писателей, которых революционные события заставили отказаться от общественно-политического безразличия и занять определенные позиции в развивающейся с каждым днем борьбе революционного пролетариата против буржуазной республики.

Книга его «Хусто евангелический» является одним из первых революционных произведений новейшей испанской литературы.

Следующий его роман «Крестьяне» [1] очень большой шаг вперед. Это роман о послереволюционной испанской деревне сегодняшнего дня.

Роман написан яркой художественной кистью, дает целый ряд характерных фигур и хорошо рассказанных эпизодов [2].

6

Сесар Арконада, как и всякий интеллигент из мелкобуржуазной среды, в молодости метался, «написал несколько книг, которых нигде не печатал, много читал, переживая периоды внутренней тревоги» [3]. Он увлекался футуризмом и другими модными в столице течениями, увлекался музыкой и написал книгу о Дебюсси, потом серьезно занимался кино и опубликовал два исследования о киноактерах.

«Только в редкие периоды моей жизни, — говорит Арконада, — я порывал связь с политикой. Подростком я симпатизировал социализму. Позднее я убедился, что демократия и либеральный строй переживают тяжелый кризис. Теперь я коммунист. Это естественный конец. Иначе и не могло быть».

Сейчас Арконада является одним из руководителей революционного кино [4] и ведет большую работу по сплачиванию сил вокруг Ассоциации революционных писателей и художников Испании.

Его роман «Турбина»—первая попытка создать революционный роман, попытка, которая ему не удалась. «В этом романе, — говорит автор, — я хотел изобразить в форме художественного повествования победу прогресса и техники над любовью ко всему таинственному, над рутиной и мелким плутовством, свойственным нашему крестьянству».

Отлично понимая необходимость и неизбежность победы городской техники над деревенской темнотой, Арконада тем не менее и сам, вместе с некоторыми из своих героев, скорбит о нарушении цельности пейзажа, об исчезающем в лучах электрических фонарей лунном сиянии. Новый роман Арконада «Бедняки против богачей» [5] большая удача автора. С ним вполне можно согласиться, что «это роман пролетарский, достаточно прямой и жесткий, об испанской революции». Недаром этот роман вызвал настоящую бурю возмущения в социал-фашистском лагере, увидевшем в жестокой критике клевету на молодую республику. Недаром, с другой стороны, этот роман является предметом оживленных дискуссий в рабочих аудиториях.

Как и в романе Ардериуса, революционная борьба здесь терпит поражение. Крестьян бьют, замучивают, расстреливают в застенках гражданской гвардии. Все это иллюстрирует основную мысль автора, что переход от монархии к республике крестьянам не дал ничего. Крестьянский вопрос как был, так и остался самым тяжелым вопросом испанской общественной жизни. И сейчас, пожалуй, положение крестьянства ухудшилось. В показе и в доказательстве этого положения — политический смысл романа. Но автор не впадает в пессимизм. Маленькие, хотя бы и временные победы, умение извлечь хороший урок из поражения, а главное — полная уверенность в окончательной победе, твердая вера в

[1] Русский перевод в «Звезде», 1932, № 8, 12.

[2] Продолжением его является отрывок «Закон о побеге», опубликованный в № 4 «Интернациональной литературы» за 1933 г.

[3] См. его автобиографию в «Интернациональной литературе», № 4, 1933 г.

[4] Вместе с Хуоном Пикерасом возглавляет издающийся в Париже журнал революционного кино.

[5] Русский перевод Б. Загорского. ГИХЛ, 1934 г.

огромную силу коллектива поддерживают бодрость героев Арконада и организуют сознание читателя в сторону подлинной революционности.

7

Значительны достижения испанской революционной литературы и в области поэзии.

В лице Рафаэля Альберти на сторону революционного пролетариата перешел один из крупнейших поэтов Испании. Он пришел из рядов поклонников чистого искусства, принеся с собой всю изощренную технику, все мастерство стиха, которому он учился у народной поэзии. Теперь он пишет о борьбе эстремадурских крестьян за землю, о Красной армии, о безработных, о защите СССР.

Рядом с ним следует назвать и молодого поэта Пла-и-Бельтрана, уже занимающего определенное место в интернациональной революционной поэзии. Его стихи теперь почти всегда являются откликом на главнейшие этапы борьбы испанского пролетариата и крестьянства.

Массовое революционное движение в испанской литературе, в частности поэзии, растет, крепнет и углубляется с каждым днем, притягивая к себе все лучшее, талантливое и честное из писательской среды.

Непрекращающаяся в Испании на на один день классовая борьба, обостряющиеся день ото дня классовые противоречия в капиталистическом мире, с одной стороны, и очевидные гигантские успехи Советского союза — с другой, — все это сулит дальнейшее размежевание остающихся еще аморфными групп мелкобуржуазной интеллигенции и дальнейшее усиление ее революционного крыла.

Мих. Заблудовский

ОТ РЕАЛИЗМА К МИСТИЦИЗМУ
(О'Нейль)

Характер буржуазной литературы современной Америки резко изменился в связи с кризисом, потрясшим капиталистическую систему, разоблачившим загнившие традиции «демократии». Буржуазные художники, выступившие с своими произведениями в послевоенные годы, не могут скрыть глубокого упадка и разочарованности, цинического неверия в человечество. Мрачная развязка заменяет собой традиционные «счастливые концы». Буржуазно-ограниченный художник не в силах осознать, что близящаяся гибель капитализма вовсе не означает конца мира и наступления царства первобытного хаоса, депрессия его творчества перекликается с социальной депрессией, с разорением и обнищанием среднего класса, возлагавшего столь большие надежды на обещанное ему «процветание».

Буржуазная драма современной Америки представляет особый интерес, если рассматривать тот путь, которым ее наиболее выдающиеся представители пришли к безысходному тупику. В таком тупике оказался крупнейший драматург Америки Юджин О'Нейль, что дало право критику New Masses назвать свою статью о Нейле «Самоубийство в джунглях» (N. M. 13 фев. 1934 г.).

Ко времени появления О'Нейля на сцене, в послевоенной Америке маленькие, зачастую любительские экспрессионистские театры развернули знамя борьбы против мощных, коммерчески организованных театров Бродвея, которым были в глубокой степени безразличны вопросы искусства и новаторства и важно было лишь извлечение долларов из кармана буржуа.

Новые же театры (Neigh. bor hood, Playhouse; Provincetown Players) объединили вокруг себя талантливую молодежь, проповедывавшую новаторство в искусстве, протестовавшую против тесных рамок сценической традиции и против коммерческой пошлости и аляповатости Бродвея. За этим театральным протестом скрывался протест социальный. О'Нейль, начавший свою работу в тесной связи с этими маленькими, зачастую экспериментаторскими театрами, был родственен им в то время и своими социальными устремлениями.

О'Нейль родился в 1888 г. в Нью-Йорке в семье ирландца-эмигранта, популярного актера, с которым и начал свои странствования по белому свету. Он, начиная с 18-летнего возраста, переменил великое множество профессий и стран — работал клерком в Нью-Йорке, золотоискательствовал в Гондурасе, начитавшись Джозефа Конрада, плавал матросом в Южную Америку, бродил по Африке, вернувшись на родину, был актером, конторщиком, газетным репортером. Первые пьесы были им написаны во время вынужденного отдыха-лечения в туберкулезном санатории. Неутомимые странствования О'Нейля, его жизнь, богатая впечатлениями, воспоминаниями об экзотических странах и встречах с самым разнообразными людьми, — дали ему ценный материал, правда, использованный им в основном лишь в первый период драматургической деятельности.

О'Нейль, по утверждению почти всех современных критиков, положивший начало подлинной американской драме, в первых своих вещах, да вообще в первый период своего творчества, стоит на позициях «людей двадцатых годов» — представителей радикальной мелкой буржуазии, разоблачавших прикрытую законностью и показными добродетелями гнусность капиталистического строя, ханжество, узколобость, невежество, доходящее до тупого суеверия («Американское кредо»), животный эгоизм «честных» американцев. Эти писатели (группа Менкена, Натан, Э. Синклер) в своем разоблачении, «разгребании грязи» закулисной стороны буржуазной жизни приходили к безнадежному пессимизму, к полной безисходности. Ограниченность мелкобуржуазного радикализма не позволяла им подняться выше голого отрицания, до осознания железных законов классовой борьбы при капиталистическом строе.

Бурный рост капитализма в Америке, в конце прошлого века, обогащение военными барышами, концентрация капиталов, создание мощных трестов и синдикатов — все это сопровождалось неизбежным разорением мелких собственников и радикализацией буржуазной интеллигенции, которая протестует против капитализма, принесшего стандартизацию и отупляющее однообразие жизни, против порабощения человека, человеческой личности бессмысленным механизмом общества. Но этот протест был слепым и беспочвенным бунтарством, а не классово-осознанным протестом союзника пролетариата.

Ограниченность этого внутренне бессодержательного радикализма в значительной степени связана с тем, что Америка вступила на путь капиталистического развития без той борьбы с феодализмом, какую вела Западная Европа, и благодаря отсутствию революционного опыта и революционных традиций еще было сильно влияние демократических иллюзий, даже среди радикальных слоев интеллигенции.

На первом этапе своего творчества (1919—1924) О'Нейль был близок к протестующим, бунтарям против «железной пяты» капитала. Но в этом протесте и в его носителях — многое от богемы, от потерявшего экономическую базу интеллигента.

В своих маленьких одноактных пьесах («Карибская луна», «На пути к Кардифу», «Долгий путь домой» и т. д.) О'Нейль в мрачных, но реалистических тонах рисует тяжелую, безрадостную жизнь моряков во время долгого плавания, крушение надежд и гибель простых и сильных людей, обветренных бурями всех океанов. О'Нейль говорит здесь о верной дружбе и о смерти, о любви, об экзотических странах, но все это дано в плане сурового реализма, без многословной патетики и слащавой романтики, столь обычной в морских романах и драмах.

Первой полноактной пьесой, привлекшей к молодому драматургу внимание не только «любителей драмы», но и расчетливых хищников Бродвея, была пьеса «За горизонтом» («Beyond the Horison», 1920). Двое братьев работают на ферме отца и любят одну и ту же женщину; один из них бесплодный мечтатель, грезящий о диковинных странах и необычайной жизни людей «за горизонтом» надоевшей отцовской фермы, остается все же на ферме, другой же, человек с практической жилкой, покидает ее, становясь моряком. Через шесть лет все трое вновь встречаются, разбитые и опустошенные жизнью, заставившей их утратить прежние иллюзии.

Пессимизм этой пьесы нашел развитие в «Анне Кристи» («Anna Christi», 1922). «Анна Кристи» — это глубокая психологическая трагедия женщины, в прошлом проститутки, приехавшей к старику-отцу и впервые полюбившей и лю-

бимой. И хотя пьеса все же в конце концов разрешает драматический узел браком, но это не традиционный «счастливый конец», столь любимый американским буржуа. Мрачный колорит пьесы, безысходная душевная тоска героев как бы предсказывают, что счастье только временное, что мрачный и ужасный конец только отложен, отсрочен.

В конце первого периода в творчество О'Нейля все более и более проникает идея фатализма, предопределенности, жестокого и слепого рока, тяготеющего над обреченными героями, бессильными вырваться из круга действий, предначертанного свыше. Характерно, что идея фатализма подчиняет себе даже такие социально-насыщенные пьесы, как «Волосатая обезьяна» (в некоторых переводах «Косматая обезьяна» «The Hairy Ape», 1922). Мощный силач Янк Смит, кочегар океанского парохода, ощущает свое величайшее могущество: весь мир движется силой рабочего, все приводится им в движение, и он, пролетарий Янк Смит, стоит в центре мира.

Но оскорбление, нанесенное ему девушкой из общества «с верхней палубы», неожиданно со всей отчетливостью показало Янку, что он не хозяин, а раб, мускульная машина. Бессильная ярость овладевает им. Он не находит себе места среди «Индустриальных рабочих мира». Янк считает, что они недостаточно революционны. По выходе из тюрьмы, в слепом бунте разъяренного одиночки-индивидуалиста, Янк погибает, раздавленный лапами огромной гориллы, выпущенной им из зверинца.

Поставленная О'Нейлем проблема бунта человека, порабощенного жизнью, порабощенного капиталистической действительностью, не разрешается им. Слепая биологическая сила обрывает бунт бессильного в своем одиночестве силача. Социальные противоречия не нашли полного художественного выражения у О'Нейля — они намечены бледно и слабо, сведены к случайной встрече Янка с оскорбившей его заносчивой и вздорной девицей.

Выхода из создавшихся противоречий нет, герои обречены на гибель. О'Нейль рисует не классовую борьбу организованного и сознательного коллектива пролетариев, а борьбу одиночки-индивидуалиста против общества.

Конфликт сильной личности (а все герои пьес первого периода это люди с сильным характером и крепкой волей) с обществом неизбежно заканчивается гибелью индивидуума. Характерен подбор этих героев — моряки, фермеры, проститутки, негры и т. д., т. е. представители низших слоев общества, с которыми О'Нейль познакомился во время своих скитаний.

Благодаря тому, что темою пьес первого периода служат реальные конфликты и в них действуют живые герои, именно на этом этапе пессимизм О'Нейля реалистичен, его творчество в известной мере социально значимо и драматическая напряженность пьес не порывает еще с драматизмом подлинной реальности живой человеческой жизни, несмотря на фаталистическую идею человеческой судьбы, на наивность и незавершенность творческого мировоззрения драматурга.

Бунтарство О'Нейля, несмотря на влияние более поздней западной драмы, есть завершение мелкобуржуазного бунтарства Ибсена, возникшее и развившееся в других условиях. Ему, как и Ибсену, пришлось от апологии человеческой воли, без компромисса идущей к неведомой цели, перейти к разочарованию в человеке, к неверию в возможность его духовного раскрепощения, к фаталистическому освещению таких вопросов, унаследованных от натуралистической школы, как проблема наследственности, которой О'Нейль, особенно в последнее время, придает огромное значение в жизни и психологии людей.

Подобно драмам Ибсена человек О'Нейля одинок, но он не силен своим одиночеством, как доктор Штокман, а слаб и бессилен. У Ибсена, у художника-идеолога мелкой буржуазии периода капиталистического наступления, огромную роль играет борьба против старых моральных норм, борьба, выраженная в конфликте между долгом и совестью героя. О'Нейль же, художник периода упадка и близящегося кризиса, не ставит вопроса о новых моральных нормах — его протест еще более беспочвенен, он протестует против общества и государства, но в то же время признает их необходимостью.

О'Нейль, как и Ибсен, четко ставит проблему семьи, брака, положения женщины в обществе. Так в пьесе «Первый человек» («The First Man») темой слу-

жит противоречие между стремлением к науке и семьей. Противоречие между любовью и страстью к наживе, между безрассудной любовью молодой женщины к сыну своего мужа и унаследованной им от старика жаждой наживы, чувством собственника, столь характерным для прижимистого фермера из Новой Англии — тема одной из наиболее известных пьес О'Нейля «Любовь под вязами» («The Desire under the Elms», 1924).

Та же проблема ставится в последующих пьесах О'Нейля. Но в отличие от Ибсена эта проблема не поставлена социально, она у О'Нейля не достигает той широты и заостренности, какую мы встречаем в лучших вещах Ибсена — мастера отрицания и врага компромисса. У американского драматурга она служит лишь фоном для изображения страдания и гибели личности.

Это особенно ярко проявляется в пьесе «Негр» («All god's chillun got Winds», 1923), где автор, раскрывая перед взором зрителя возмутительные проявления системы «Джим кроу» — экономического и нравственного угнетения и вытеснения негров — неспособен однако осознать классовые причины этого явления. Расовое неравенство, которым О'Нейль подменяет неравенство классовое, воспринимается им как враждебная, но ниспосланная свыше необходимость, и драматическая борьба рассматривается им лишь как конфликт личной воли и божественной необходимости, за неподчинение неведомым темным непогрешимым силам, управляющим человеком, за сопротивление роковой необходимости, любящие друг друга, негр и белая женщина, расплачиваются тем, что сходят с ума.

Эта тема находит свое отражение в мистической постановке — уродливая маска негритянского бога, символические фигуры белых и негров по обе стороны улицы и наконец монологи «подсознательного потока» — бред героини. Но с темой любви переплетена тема стремления негра к знанию, к науке, как «входному билету» в общественную жизнь, тема сверхчеловеческого напряжения воли и способностей, обреченных на полный крах, так как белые усиленно защищают буржуазную культуру и ее достойных деятелей от черных конкурентов. Разжигание расовой розни и неравенство, ставшее ныне программой воинствующего фашизма, связывается О'Нейлем с проблемой семьи. Но О'Нейль не вскрывает классовых корней притеснения черной расы и причины его по сути дела сведены к фаталистическому вмешательству рока в человеческую судьбу.

Стремясь найти пути разрешения конфликта личности и общества в прошлом, О'Нейль, как и Ибсен, обращается к истории Рима, к эпохе раннего христианства — «Лазарь смеется» «(Lazars Langhed» 1926). Остановимся на этой пьесе подробнее.

Ибсен тоже в поисках оптимизма создал свое художественное кредо — драму «Кесарь и Галилеянин», в которой он использует самые различные литературные сценические приемы для подкрепления своих основных мыслей. Эта идея ее — опять трагедия человеческой воли. Юлиан отступник, борясь против вероучения Галилеянина, стремится к единству жизни и красоты, к мировой гармонии в культе языческих богов. «Но кесарь — это свободная воля отдельной личности, а бог — необходимость». Юлиан не в силах внутренне примирить оба момента, не знает, что действительная жизнь и что ложь, враждует сам с собой. Несмотря на отречение, Юлиан выполняет свою роль в развитии христианства — непреоборимая необходимость торжествует, сокрушая волю кесаря, приводя его к крушению и гибели.

Такова идея драмы, в которой смутно вырисовывается туманная картина будущего — еще не сформированного хаоса — в мистических предсказаниях Максима о трех царствах — трех возрастах человека: детском, юношеском и возмужалом. Третье царство должно притти.

Драма Ибсена оказала сильное влияние на О'Нейля, но он окрасил мистицизм своей пьесы в еще более мрачные тона, еще более абстрагировался от реальной исторической действительности. Если пьеса «Кесарь и Галилеянин» мало сценична, то пьеса О'Нейля даже не предназначена для сцены, а «лишь для чтения». Это по сути приход к отрицанию сцены, завершение порочного круга мистицизма.

Пьеса О'Нейля — не просто Lesedrame — это театр, пришедший к отрицанию самого себя.

Воскрешенный Иисусом Лазарь возвещает миру, что истина жизни и сущность божества — это смех, что вселенная и человечество — это лишь вечный смех бога. Смерти нет, есть лишь страх перед смертью, мешающий людям жить и смеяться. Его смех гипнотизирует людей, они присоединяются к счастливому, нарастающему в волнах экзальтации смеху Лазаря, но ненадолго, люди быстро забывают смех, и снова горести и злоба человеческого существования берут верх в их душе. Лазарю противопоставлены цезарь Тиберий и жадно стремящийся к власти деспота наследник цезаря, уродливый и злобный Калигула. Они не хотят уничтожения боли и смерти, ибо на этом зиждется власть цезарей, они считают, что смех Лазаря — оскорбление им. Лазарь умирает на костре, продолжая смеяться и говорить о вечной жизни.

Деспотизм цезаря представлен О'Нейлем как факт, обусловленный высшей необходимостью, ибо Лазарь, умирая, прощает деспотов, говорит о любви к ним. Зло и добро на земле — это только разный смех. Человечество должно научиться любви — божественному смеху.

Лживый оптимизм драмы, скрывающий ее внутреннюю пустоту, жалкое подобие мистической философии — вот к чему привели О'Нейля его попытки дать свое идейное кредо. Пьеса пронизана мистицизмом. Действующие лица в масках греческой трагедии (мало мотивированное, идущее иногда в разрез с действием, мешающее ему воскрешение древнегреческого хора) подчиняются очень точной схеме, мистическое значение которой связано с «тремя возрастами» у Ибсена — хоры делятся на 7 возрастов — детство, отрочество, юность, возмужалость и т. д. — почти по Шекспиру. Каждый из возрастов представлен семью типами характера — гордый, самонадеянный, мстительный, жестокий, раболепный, лицемерный, печальный, безропотный и т. д. Цвет костюма варьируется в зависимости от возраста. Кроме того маски хора еще должны выразить и расово-национальные особенности, ибо всего хоров 10: хор семи гостей, хор старых людей, хор последователей Лазаря, хор греков, хор семи граждан, хор легионеров, хор юношей и девушек, хор гвардии, хор семи сенаторов, хор римского населения.

Эта невероятно громоздкая структура не только не придает величавости замыслу художника, но даже мешает следить за скудным действием и модуляциями смеха Лазаря, которым автор придает особо мистическое значение, ибо хоры существуют почти исключительно для того, чтобы вторить смеху Лазаря.

Это фактическое самоуничтожение драмы связано с той мистической струей, которая в это время получила широкое распространение в Америке и Европе.

Несмотря на внешнюю неожиданность композиционного обрамления драмы, несмотря на внешнюю ее глубокомысленность, при ближайшем анализе драма оказывается пустышкой, разукрашенной псевдоклассическим сусальным золотом. Для нас эта драма важна тем, что знаменует собою резкий поворот О'Нейля от реализма к мистике.

Социальная струя в творчестве О'Нейля все более иссякает — переход к отвлеченным образам, к мрачной мистике и отрыву от действительности характеризуют годы начавшегося кризиса (1929). Символистская драма (Метерлинк, Леонид Андреев), влияние которой проявлялось еще в «Императоре Джонсе» («Imperor Jones», 1921), где бегущего от восставших негров черного императора-колониста преследуют «маленькие бесформенные ужасы», страшные призраки и галлюцинации — картины исторического прошлого черной расы, эта символистская драма соприкасается в творчестве О'Нейля с влиянием греческой трагедии, особенно театра Эсхила, в котором идея рока получила наиболее полное завершение.

Влияние греческой трагедии, древне-греческая идея обреченности героя, правда в сильно трансформированном виде, воскрешается в Америке XX века, как последнее откровение истины. Распад буржуазной культуры с величайшей отчетливостью проявляется в том факте, что не художественные достижения периода юности человечества, не памятники культуры, дающие нам художественное наслаждение, «сохраняющие до сих пор в известном смысле значение нормы и недосягаемого образца», привлекли к себе внимание первого драматурга Америки, а наивные верования греков о «мойре» — роке, подчиняющем себе и Зевса, о наказании за преступления предков и обреченности героев — вот что использует О'Нейль из богатейшей сокровищницы греческой трагедии.

В драме О'Нейля «Траур приличествует Электре» («Mourning becomes Electra», 1929) взят сюжет эсхиловской «Орестеи», но действие перенесено в эпоху гражданской войны (1864—1865), когда американский Агамемнон Эзра Мэннон возвращается после войны к своей Клитемнестре — Христине, изменившей ему в его отсутствие. Основные мотивы «Орестеи» повторены О'Нейлем. Христина убивает Эзру Мэннона, роковое проклятие преследует Орина — Ореста и его сестру Лавинию — Электру, доведя первого до самоубийства, вторую до отречения от мира. Драма кончается гибелью всех обреченных героев, еще более мрачной и пессимистически непримиримой, чем у Эсхила, трагедия которого имела целью «катарзис» — нравственное очищение страданием, восстановление гармонии мира.

У О'Нейля нет примирения и нравственного очищения, он добавляет в трагический сюжет недосказанные, намеченные полуштрихами мотивы преступного влечения к кровосмешению в роде Мэннона — между отцом и дочерью, сыном и матерью, братом и сестрой. Идея наследственности получает здесь свое извращенное толкование.

Характерно, что фатализм О'Нейля находит себе дополнение в индустриальном фетишизме — в попытке найти внешнюю силу, враждебную людям, в машине. Это явление, отражающее распад и гниение капитализма, выразилось особенно ярко в драме «Динамо» («Dynamo», 1929), где мощный двигатель уничтожает загипнотизированного им человека.

Бессильные попытки борьбы против общества и одиночества личности в драмах О'Нейля неизбежно вели к психологизму, к углублению в себя, к стремлению разрешить общественные противоречия внутри человеческого сознания. Вот почему в стиле пьесы О'Нейля такую большую роль играет недомолвка, пауза, угасающие намеки на внутреннюю борьбу, двоякий символический смысл иногда самых незначительных слов.

О'Нейлю свойственна драма без сложной интриги и богато разработанного действия; завязка его драм обычно дана в самом же начале пьесы как драматический узел, попыткам разрешения которого и посвящена остальная драма, обычно, как мы видели, приводящая к гибели героя.

Драма душевных переживаний и «полунамеков» достигает высшей точки своего развития в пьесе «Странная интерлюдия» («Strange Interlude»), в которой, на всем протяжении восьми актов (пьеса ставится порознь двумя частями), на сцене раздаются высказывания двух рядов — ряда сознательного, логического диалога, и ряда подсознательного, туманного и сбивчивого мышления. Надо заметить, что ряд подсознательных переживаний играет, пожалуй, первенствующую роль в пьесе.

Тема «Странной интерлюдии» развертывается под влиянием фрейдовской концепции — сексуальность, как основа подсознательного и неудовлетворенность пола как причина конфликта. В пьесе сложная игра переживаний трех по-разному исковерканных жизнью, слабовольных и извращенных мужчин и женщины, потерявшей на фронте жениха. Она отдается поочередно всем трем мужчинам, и в этом мутном потоке эротических чувств автор старается не упустить ни малейшего изгиба случайно мелькнувшей мысли или чувства.

По стилю и манере письма в этой пьесе О'Нейль неоспоримо находится под сильнейшим влиянием джойсовского «Улисса» и строит внутренние высказывания героев так же, как последователи Джойса и Гертруды Штейн, т. е. так называемая «школа потока сознания» (Stream of consciousness school).

Если в первый период герои пьес О'Нейля — это сильные люди с крепкой волей, здоровыми мышцами, обуреваемые сильными страстями, являющиеся представителями социальных низов, фермерства или угнетенной расы («Негр»), то во второй период героем О'Нейля становится расслабленный, рефлектирующий интеллигент, не имеющий ни силы воли, ни силы чувства героев его ранних пьес.

Характерно для О'Нейля постоянное выделение в пьесах главного героя, ведущего пьесу, а иногда даже играющего в полном одиночестве. Например, пьеса «Император Джонс» по сути дела представляет собой восемь монологов, скрепленных между собой общим действием. В этом сказалось безусловное влияние коммерческой предусмотрительности Бродвея, которому, после весьма кратковременного Province town'овского периода, О'Нейль и отдавал свою драма-

тическую продукцию. Центром внимания на сцене должен быть актер — звезда, очередной фаворит сенсации и необузданной рекламы. Зачастую все остальные сильно обезличены и мертвенны, в то время как главный герой, поддерживаемый всеми театральными ухищрениями, развивает мешанину мелких чувств... «превращаясь в тропические поросли одних эмоций» (Грегори). Зная хорошо театр с его теневой стороны, О'Нейль научился писать для Бродвея — он и подделен, и блестящ, и кричащ, и искренен.

Язык о'нейлевских пьес переживает ту же эволюцию, что и герой: от реалистического, полного своеобразных оборотов и сочного языка моряков и фермеров, от живого красочного диалога автор перешел к возвышенно-поэтическому языку. Язык О'Нейля становится бесцветно-однообразен, исчезает индивидуализация речи героя — они говорят нивелированной условно книжной речью среднего слоя интеллигенции.

О'Нейль неустанно искал новых форм, новых способов сценического выражения. Драма его развилась от простых одноактных пьес через ряд экспериментов, подобных введению древне-греческого хора в «Лазаре» до экзотической фантазии «Фонтана». Сценическая техника богато используется драматургом. Примером может служить «Динамо», где на сцене представлена внутренность огромной электростанции, или сценическая конструкция «Любовь под вязами». Большую роль играет музыка — негритянские песни в «Карибской луне», беспрерывный, томящий и угрожающий звук барабана в «Императора Джонсе» и т. д. Музыка сопровождает действие, усиливая впечатление и красочно оттеняя, иногда символически подчеркивая реплики и паузы в речах персонажей.

В своей статье в «New Masses» Орас Грегори подчеркивает, что значение О'Нейля для нас лежит в его необычайной чувствительности к тому, что переживает средний класс Америки. О'Нейль представляет надежду, наивный реализм, отчаяние, потерю религиозной веры и снова возврат к ней среднего класса общества.

«За горизонтом» появляется тогда, когда эта часть общества осознала движение из деревни в город. «Welded» — когда начали входить в моду фрейдистские теории, достигшие творческой вершины в «Странной интерлюдии» и т. д.

Все большее абстрагирование идей, разрешение темы в мистическом плане повлекло за собой усложнение драматических форм и все больший отход от реализма первых пьес в сторону условности, психологически запутанного рисунка.

В последние годы О'Нейль старательно избегает социальных проблем, все более становясь буржуазным писателем, развращенным и опустошенным купившей его капиталистической системой.

Ныне мир представляется О'Нейлю хаосом, бессмысленной и жестокой пустыней, и в этом сказалось непосредственное воздействие кризиса. Недаром одна из его последних вещей называется «Ах, пустыня» («Ah Wilderness» 1933).

Необходимо особо отметить самую последнюю пьесу О'Нейля «Дни без конца» («Days Without End», конец 1933 г.), в которой автор переходит от мистицизма «Лазаря» и психоанализа «Странной интерлюдии» в лоно католической церкви.

В этой пьесе терпят окончательный крах те творческие приемы О'Нейля, которые вместо искания новых художественных форм были сведены к неоправданному экспериментаторству. О'Нейлю изменила сила художественной выразительности, недаром 4-й акт его пьесы назван «Концом конца». «New Masses» публикуя аннотацию о пьесе, озаглавливает ее «Конец О'Нейля».

Сюжет пьесы не блещет ни оригинальностью замысла, ни остроумием его разрешения — мелководные проблемы, занимающие автора, теряют свою былую показную глубину.

Джон Ловинг имеет два «я» — Джон и Ловинг. В одной стороне его «я» сосредоточиваются все христианские добродетели, в другой все грязные помыслы и пороки. Обе стороны сосуществуют вместе, спорят, разговаривают, представляя собою двойник, созданный воображением автора, Джон Ловинг открывает жене, что он был ей неверен, та уходит в дождливую ночь, простужается. Джон раскаивается, и они оба, он и Ловинг, идут в церковь, где, упав к ногам распятия, Джон возносит горячую молитву — Ловинг умирает и Джон снова приобретает душевный мир, целостность и покой.

От реалистического бунта против окружавшей действительности на раннем этапе творчества через психоанализ, эротику и мистику О'Нейль приходит к «примирению» с самим собой в лоне католической церкви. Так у распятия бесславно заканчивается постоянная эволюция О'Нейля вправо.

«Дни без конца» — окончательное падение О'Нейля, от большой эмоциональной силы своих лучших вещей — «Негр» и «Волосатая обезьяна» — пришедшего к удручающей мертвенности и бессодержательности «примирения» с самим собой и буржуазной действительностью.

Пьеса — не разрешение противоречий, проходящих красной нитью по всему творчеству драматурга, а отказ от их разрешения, подкрепленный благочестивым обращением к католической церкви. Фальш и пустота пьесы, бессмысленный мистицизм двойников, антихудожественность плоских идейных домыслов автора позволяют говорить о завершении творческого пути драматурга, о глубоком, безысходном кризисе его творчества.

Лучший драматург Америки, достигнув зрелого возраста, сдает одну за другой творческие позиции, заслужившие ему в прошлом одобрение радикальных слоев интеллигенции, лучших передовых деятелей искусства.

О'Нейль широко известен не только в Америке, но и в Европе, и в Японии. У нас известны главным образом пьесы первого периода его творчества, из которых «Любовь под вязами» и «Негр» идут в репертуаре Московского Камерного театра в Москве, «Анна Кристи» в филиале Малого театра.

Путь О'Нейля характерен для той группы буржуазных писателей, которая создает произведения рафинированного упадочничества, глубочайшего пессимизма и мертвенности воли, для одного из наиболее талантливых современных американских поэтов — Робинзона Джефферса, в своем разочаровании в человечестве дошедшего до воспевания страдания, преступлений и смерти, для Уильяма Фолкнера, автора садистических романов, где царствует бессмысленная жестокость и извращенность, и т. д.

Все эти литературные явления следует рассматривать как показатель глубочайшего кризиса, охватившего ряды буржуазной интеллигенции, распада буржуазной культуры, культуры загнивающего класса.

Д. Данилов

ЧУВАШСКИЙ АЛЬМАНАХ «ТРАКТОР»

Первый номер альманаха «Трактор» вышел в свет в январе—феврале 1931 г. В 8 книгах альманаха, выпущенных за истекшие три с половиной года, нашли себе место работы 53 авторов, значительное число которых (16 авторов) выступило совсем недавно. Привлечение к альманаху начинающих писателей нужно отметить как свидетельство того, что редакция «Трактора» продолжает одну из лучших традиций журнала «Сунтал». В отдельных номерах «Трактора» (1, 2, 4 и 7) помещены также посмертные произведения и статьи Сэсьпеля М., Исаева Дм., Кели и стихи одного из дореволюционных поэтов (Тайр Т.).

Не будет преувеличением, если мы скажем, что в вышедших книгах альманаха собрано большинство наиболее известных в пределах Чувашии и показательных для роста чувашской сов. литературы произведений, созданных за последние годы. Здесь мы находим произведения таких вполне выявившихся писателей, как Эльгер, Трубиной М., Максимова-Кошкинского, Осипова П. Н., Юман М., Краснова В. И., Хузангай П., Патман, Шаланга и др.

Наибольшее количество произведений посвящено показу социалистической перестройки чувашской деревни. Показать формы двойного угнетения, показать, каким образом трудящийся крестьянин, над которым издевался кулак, поп, над которым властвовало целое сонмище и «чувашских» и «русских» богов, каким образом этот человек превращается в ударника-колхозника, руководителя колхозной деревни, сознательного социалистического бойца, живущего жизнью великой страны, да показать так, чтобы в этом образе был выражен рост сотни тысяч людей, — это задача, требующая для своего решения высокой общей культурности писателя, требующая от писателя большого художественного мастер-

ства. И прямо нужно сказать, что еще не справляются чувашские писатели с этой трудной, но почетнейшей задачей. Очень плохо знают они историю своего народа, плохо изучали конкретных представителей различных слоев чувашской деревни, слабо разбираются в истории борьбы большевистской организации с классово-враждебными социализму силами именно в конкретных условиях чувашской деревни, и т. д.

Все эти недостатки в одинаковой степени относятся и к поэтам, и к прозаикам и, прежде всего, к тем, которые берутся за такую ответственнейшую тему как коллективизация чувашской деревни. В самом деле, можно взять любое из произведений, помещенных в альманахе, на тему о коллективизации, и мы увидим, что ни в одном из них не показаны специфические формы борьбы за социализм, своеобразие форм и методов этой борьбы в условиях именно чувашской деревни. Конечно, основная линия борьбы в деревне любой национальности была одна и та же. Но писатель должен знать не только основное качество того или иного создаваемого им образа, качество общее для классово-однородных явлений любой национальности, но и те своеобразные черты, которые вносятся в данные явления специфическими условиями той или иной национальной области.

Эти дополнительные черты, при внимательном подходе писателя к создаваемым им образам, неизбежно должны сказаться в обрисовке образа и составить те оригинальные местные, национальные признаки данного явления, отличающие его от однородных явлений другой среды, другой местности.

Если бы писатель сумел схватить эти специфические черты и передать своим произведениям, он не только не согрешил бы против сущности того или иного явления, но, наоборот, раскрыл эту сущность гораздо ярче, полнокровнее, чем в том случае, когда он игнорирует эти особенности.

Чувашские писатели, работающие над колхозной тематикой да и над другими темами, все еще не осознали всего смысла заявления руководящих партийных работников Чувашии о том, что большевикам Чувашии в борьбе за социалистическое переустройство чувашской деревни приходилось и приходится преодолевать ряд дополнительных трудностей по сравнению с борьбой за социалистическое переустройство, например, русской деревни.

В статье Е. Захарова (книга № 7), посвященной роману В. И. Краснова «В гору» (см. №№ 1, 4, 5, 6, 7 и 8 обозреваемого нами альманаха), правильно указывется, что кулак Ухельван дан слишком обще, что этот образ не типичен для чувашского кулачества. У В. Краснова это игнорирование специфики сказалось не только при обрисовке образа Ухельвана, но и других. Так чрезвычайно обще дан образ пастуха Упаня. Упаня — это наивный, весьма милый, мягкосердечный старичок и только. Автор не показал отличия его от других образов, не показал его своеобразия.

Произошло все это потому, что автор не сумел показать с помощью образов даже то, что он знает сам о жизни чувашского батрачества и бедноты до революции. Во второй книге романа (альманах № 4, стр. 131) читаем: «В старину над чувашами издевались, их угнетали. К учению не допускали, больных не лечили. Что же было? Кестюк не сразу нашел ответ. — А-а, церковь!..

Лохматые, толстые попы, глядя со своих балконов на копошащихся в поле чувашей, обжирались роскошными яствами. Чувашин-бедняк плел лапти, трудился, платил налоги» и т. д. Этими словами автор пытался показать представление Кестюка, подпаска Упани, о старой жизни. Конечно, все это справедливо, хотя и не так просто, как рассказывает автор, складывались «взаимоотношения» крестьян с попами в дореволюционной чувашской деревне: попы-де обжирались, а чуваши плели лапти. Ведь попы да и вообще все царские чиновники в своей «работе» в «инородческой» среде особенно отличались варварством: они, возглавлявшие «страшную работу церкви по порабощению людей» (М. Горький), свою борьбу с чувашским язычеством превращали в дикую травлю всего живого, что еще оставалось среди трудящихся масс Чувашии. Чувашей не только лишали их земель, не только загоняли в леса и овраги, не только выколачивали из них посредством самых издевательских мер ругу, но всячески искореняли их земледельческие празднества, уничтожали устную поэзию и т. д. В романе читатель хотел бы видеть эти факты беспримерного угнетения и их влияния на психику в живых, красочных образах. Писателями Чувашии это законное желание читателя

в большинстве случаев удовлетворяется очень слабо или совсем не удовлетворяется. Неумение обрамлять создаваемый образ художественно-осмысленными, тщательно-отобранными характерными деталями из истории, быта, культуры чувашей, слабость литературного мастерства — вот что еще характерно для многих и многих писателей Чувашии.

Эти же недостатки сказались и на пьесе П. Н. Осипова «Новая волна».

Советский читатель и зритель Чувашии привыкли видеть в Осипове бесспорного мастера в области драматургии, в своих лучших произведениях («У двух парней одна мысль», «Кужар») давшего образы, отличающиеся как раз теми качествами, о которых мы говорили выше. Нужно отметить, что у Осипова был такой период в его творчестве, когда он, увлекшись подчеркиванием национальных особенностей «чувашского народа», упускал то общее, что связывает чувашские трудящиеся массы с трудящимися всего Советского союза, не замечал социалистических перспектив развития Чувашии. Одно из его произведений того периода («Песня трахомы») проникнуто было даже мрачно-пессимистическим взглядом на будущее советской Чувашии. Новая пьеса П. Осипова «Новая волна» (альманах № 8), написанная им после исторического постановления ЦК партии от 23 апреля 1932 г. и явившаяся как бы творческим откликом автора на это постановление, свидетельствует об искреннем отмежевании писателя от своих прежних ошибочных взглядов.

Драматург от начала до конца проводит идею, что только в условиях пролетарской диктатуры, в условиях беспощадной борьбы с классовыми врагами возможен расцвет национальной советской культуры, строительство счастливой жизни чувашских трудящихся. Но автор не сумел эту идею выразить в конкретных образах. Единственный более или менее живой, полнокровный образ в пьесе—это Кушаков (единоличник), образ, собственно, не новый в творчестве автора. Нам здесь трудно, из-за отсутствия места, говорить о причинах неудачи автора. Приходится ограничиться лишь констатированием того, что пьеса носит характер агитки, образы — плакатны, действующие лица говорят лозунгами и лишены характерных национальных черт и особенностей, удачно использованных им в его прежних произведениях. Остается пожелать автору критически пересмотреть свои теперешние творческие приемы, критически подойти ко всему своему прошлому довольно богатому творческому опыту и смело использовать все наиболее ценное из этого опыта. Ведь националистические тенденции в его прошлом творчестве выражались вовсе не в том, что он оттенял в создаваемых им образах национальные черты, а в том, что он порой совершенно искажал основную социалистическую тенденцию развития чувашей в условиях диктатуры пролетариата.

Несколько иной отзыв заслуживает рассказ Патмана «О вобле». Тема рассказа — расцвет индивидуальности в условиях социалистического строительства, уничтожение обезличенности в человеке, характерной при царизме, когда «один человек от другого не отличался подобно тому, как одна вобла от другой». Автор разработал ее интересно и с правильных идеологических позиций. Язык прост и образен. Но и этому рассказу присущ тот общий подход, при котором герои оказываются лишенными национальных особенностей.

Однако имеются в альманахе несколько произведений, авторы которых довольно удачно пытаются создать конкретный образ чувашского колхозника, бригадира, коммуниста, крестьянина-единоличника, кулака и т. д. Таковы рассказы. «Мучар»—М. Трубиной (№ 4) и «Вожжи ременные» т. Элиева (№ 7). М. Трубина, например, обходится без столь излюбленных многими писателями авторских отступлений на тему об угнетении чувашей царизмом и т. д. С помощью тщательно разработанных образов Савина, вдовы Аннушки, Мучара и др. она убедительно показывает, что робкие, нерешительные, колеблющиеся люди, как Савин, темные, невежественные, еще слепо продолжающие верить в силы стихии, как вдова Аннушка, могли выработаться лишь в условиях исключительно тяжелого гнета. Заметим кстати, что подчеркивание в этих образах черт, приобретенных чувашами в условиях рабства и до сих пор еще не изжитых, не только не помешало писательнице показать рост личности чувашского трудящегося как борца за социалистическую жизнь, но, наоборот, помогло оттенить этот процесс ярче, рельефнее, глубже. Правда, Трубиной еще нехватает знания всего

богатства нашей жизни, чувствуется, что она хорошо знает жизнь лишь немногих чувашских деревень и слабо знает жизнь всей социалистической Чувашии, жизнь всего Союза. Но это уже является существенным недостатком не одной только М. Турбиной. Важно то, что ее работа развивается в правильном идейно-художественном направлении, обеспечивающем значительные художественные достижения.

Последнее мы могли бы целиком отнести и к Элиеву, если бы мы имели в виду только его рассказ «Вожжи ременные». Но, к сожалению, другой его рассказ «Отрыв» (№ 8) ошибочен в самом своем существе, — в трактовке национальных особенностей чувашей. Эти особенности в рассказе «Отрыв» выступают как раз навсегда данные. В своих лирических отступлениях автор путанно рассуждает об их происхождении. Вспомним, что писал И. Сталин о «национальном характере»: «Нечего и говорить, что «национальный характер» не есть нечто раз навсегда данное, а изменяется вместе с условиями жизни; но, поскольку он существует, в каждый данный момент, — он накладывает на физиономию нации свою печать» (И. Сталин. «Марксизм и нац.-колониальный вопрос», стр. 6, Партиздат. Москва, 1934 г.).

Из истории чувашской советской литературы хорошо известно, что преувеличенное и искаженное статическое понимание национальных особенностей всегда вело к буржуазно-националистической трактовке советской действительности Чувашии и очень часто являлись одной из форм проявления чувашского национализма.

Возьмем хотя бы те же «Колхозные новеллы» Юмана М. (альманах № 1). Необходимо отметить, правда, что со времени написания этих новелл (1930 г.) Юман во многом пересмотрел свои творческие установки. Ряд произведений, написанных им за последние годы (для примера можно указать также на переработку новелл при позднейшем издании их на русском языке, см. сб. «С волжских берегов». Горьковский крайиздат, 1932 г.), свидетельствует о значительных переменах в его взглядах на сов. Чувашию, об упорном стремлении автора честно и правдиво показать советскую действительность. Но «Колхозные новеллы» в том виде, как они напечатаны в «Тракторе», являлись лишь по названию колхозными. Образы, данные в этих новеллах, создавали такое впечатление, что за годы советской власти никакой психологической ломки люди не пережили. Пытаясь уловить моменты своеобразия в протекавшей в чувашской деревне классовой борьбе, писатель дал националистически искаженное изображение этой борьбы.

Ко всем перечисленным произведениям следует еще добавить пролог к роману «Иштул» И. Саломбека (№ 4). Трудно сказать, каков будет роман в целом. Но напечатанная часть свидетельствует об удачном, хорошем начале работы, о серьезном, глубоком подходе автора к изображению чувашской деревни.

Таким образом в произведениях, посвященных колхозным темам, налицо две крайности. Если некоторые писатели проходят мимо своеобразных черт процесса переделки чувашской деревни и тем самым вместо конкретной чувашской деревни с ее борющимися силами преподносят читателю деревню вообще, то другие искажают этот процесс попыткой канонизировать национальные особенности чувашской деревни. И первые и вторые допускают грубые ошибки.

Мы так подробно остановились на этих двух линиях (последняя из которых советскими писателями Чувашии к данному времени все более и более изживается) потому, что первая линия за последнее время не только не ослабляется, но даже все усиливается. Свидетельством этому служит почти полное отсутствие в преобладающем большинстве произведений в «Тракторе» конкретности изображаемых в них людей, событий и т. д.

Было бы неправильно однако, если бы мы игнорирование или неумение показать национально-конкретные черты считали единственным недостатком всех этих произведений. Так, например, весьма неблагополучно обстоит дело и с сюжетным построением. Наиболее солидное по своему объему произведение «В гору» очень сильно страдает отсутствием сюжетного мастерства. Роман лишен стержня, плана. Он смонтирован из отдельных новелл, иные из которых, взятые отдельно, сделаны интересно. Но эти новеллы мало связаны, а иные почти не связаны. Связи между людьми распадаются. Получается огромное загромождение совер-

шенно излишними деталями. Вот, например, описание схода: автор подробно описывает, кто открыл сход, что сказал при открытии, затем идут длинные, скучные высказывания участвующих на сходе, сход расходится, вновь собирается, вновь говорят и т. д. И обо всем этом скучно, подробно рассказывается в нескольких главах. Получается какой-то плохо составленный протокол. Далее, чтобы показать интерес кулака к политической жизни страны, автор заставляет его читать газету и приводит при этом свою же длиннейшую статью из газеты.

Есть и такие места в произведении, которые говорят о непонимании автором больших политических вопросов (как, например, характер диференциации советской деревни в восстановительный период).

Неблагополучно также дело обстоит с языком.

Все эти недостатки свойственны не одному роману «В гору», а в той или иной мере они относятся и к остальным произведениям.

Дореволюционная Чувашия не имела почти никаких промышленных предприятий. Советская власть воздвигла в Чувашии целый ряд заводов, строительство их продолжается. На этих предприятиях множество чувашских трудящихся включается в сферу нового, неизвестного в прошлом для большинства из них производства. Вырастает тип чувашского социалистического рабочего. Разве это не факт, что социалистическое промышленное строительство в Чувашии является одним из сильнейших факторов своеобразной «диференциации» среди чувашского трудящегося населения. Разумеется, речь идет не о классовой диференциации, которой уже положен конец, а о диференциации, так сказать, личностей: по профессиональному признаку, по специальности, по своим способностям и т. д. Старая Чувашия знала довольно однообразную массу задавленных всяческим гнетом, терявших под этим гнетом свои личные особенности, дарования людей. Промышленное же строительство в Чувашии породило людей новых, неизвестных ранее профессий, специальностей. Но и среди этих новых людей одной и той же специальности мы встречаемся с самыми разнообразными личностями, с многочисленными талантами, дарованиями, способностями различного характера и т. д. Как же отражен весь этот многообразный, поистине захватывающий процесс в произведениях, напечатанных в «Тракторе»? Почти никак!

Перелистайте все 8 книг альманаха, каждую в 150—160 страниц, и вы найдете здесь одну весьма слабую пьесу («Голос завода», кн. I), два неудачных стихотворения (кн. 2 «Утро республики» и кн. 6 «Бригадир Мамзюк»), одно из которых плохая, крикливая агитка. Еще одно стихотворение под названием «Экран», почему-то названное автором поэмой (см. кн. 8). Последнее стихотворение только с натяжкой можно отнести к произведениям о промышленном строительстве. Для характеристики этих совершенно сырых, малограмотных стихотворений приведем несколько строк из последнего стихотворения.

Вперед, вперед! Не отставай!
Страна сегодня в одежде новой,
Греми, страна моя, и пиршествуй!
Свободный путь. Шестнадцать — позади,
Республика — сильный, крепкий лев.
Эй, волны, волны, бушуйте же!
Я вас ласкаю и люблю.
Как не волноваться широкому морю,
Волнуется мой корабль!

и т. д. в этом же роде (кн. 8, стр. 117).

Пусть читатель, не знающий чувашского языка, не подумает, что эти строки в оригинале звучат лучше.

Этот отрывок из стихотворения «Экран» дает представление о «мастерстве» не только его авторов, но и преобладающего большинства поэтов, поместивших свои произведения в разбираемых книгах «Трактора».

Упомянутая пьеса «Голос завода» — небольшая 4-актная пьеса, поверхностна, непродуманна. Ни одного остающегося в памяти читателя образа нет здесь. Люди не показаны в их развитии, изменении, движении. Последний акт целиком посвящен митингу, речам. В жизни эти митинги и речи гораздо красочнее, произ-

водят более сильное впечатление, чем в пьесе. А между тем, самый материал пьесы — чрезвычайно интересный: строительство одного из новых промышленных предприятий Чувашии. Материал этот под пером автора настолько обеднен, что газетные сообщения об этом строительстве, пожалуй, много интереснее пьесы.

Промышленное строительство в Чувашии плохо отражено не только на страницах «Трактора», но и вообще во всей советской литературе Чувашии, несмотря на то, что на эту тему написано около десятка очерков (недавно ГИХЛ издал повесть А. Талвира «Люди из Батыръяла»).

Одним из самых существенных недостатков этих произведений является, как правило, тот недостаток, о котором говорил А. М. Горький в своей «Беседе с молодыми»: «литератор берется за большой сюжет, например за строительство промышленного комбината, он перегружает смысловую, идеологическую тему описанием множества мельчайших деталей и хоронит ее под огромной кучей бумажных цветов своего красноречия, обычно не очень ярких» (разрядка наша — Д. Д.).

Наиболее зрелыми в художественном отношении из напечатанных в «Тракторе» произведений являются на наш взгляд незаконченная еще повесть Эльгера «Дни мировой войны», «Волжские мотивы» Максимова-Кошкинского, стихи-басни И. Евдокимова, «Яблоневая тюрлема» П. Хузангая, очерк Сявася «Кунер».

Эльгер из присущей ему скромности назвал свое произведение «Мемуарами», хотя это произведение (книги 5 и 6) несомненно является подлинно художественным изображением истории рядового чувашского солдата царской армии от первых дней империалистической войны до революции в России. Эта повесть, ведущаяся от первого лица, впервые раскрывает перед читателем (об империалистической войне в чувашской литературе, кроме небольшого числа не всегда удачных стихов и небольшой повести Шенкера, если не ошибаемся, больше ничего не написано) в ярких художественных образах ошеломленную первою вестью о начале кровавой бойни, темную чувашскую деревню, ее молодежь, идущую защищать «свое отечество, своего царя», систему муштровки, режим в царской армии, фронт и т. д. Мастерски рисует автор пейзаж. Язык Эльгера, как всегда, чужд искусственности, прост, красочен, экономен.

Характерная для этого произведения четкая идейная направленность, тщательность выполнения присущи и другим перечисленным произведениям. И «Волжские мотивы», пьеса-инсценировка, созданная целым коллективом писателей и музыкантов Чувашии, под руководством народного артиста ЧССР Максимова-Кошкинского, рассчитанная на показ под открытым небом (материалом являются наиболее яркие эпизоды из истории чувашей), и «Яблоневая тюрлема», которая еще требует доработки, но и в данном виде дает действительно мастерски сделанные сцены из пребывания белых на территории Чувашии, и басни Евдокимова — это определенно положительные явления в чувашской сов. литературе. Особо следует отметить поэму Хузангая. Поэт использует в своей работе достижения русской советской поэзии, умеет говорить с советскими, чувашскими читателями на понятном им, художественном чувашском языке. Этого умения еще многим нашим поэтам нехватает. Работа Хузангая в области языка — неплохой пример для наших начинающих поэтов. К сожалению, не имея в своем распоряжении ни одного русского перевода этого поэта, мы лишены возможности дать хотя бы некоторое представление о работе Хузангая.

В связи с анализом критического отдела альманаха крайне необходимо поставить вопрос о групповщине в чувашской советской литературе. Нужно прямо сказать, что в сохранении групповщины чувашской литературы немалая «заслуга» принадлежит именно «Трактору», точнее — его редактору тов. Васянка.

До недавнего времени среди чувашских советских писателей существовала одна, очень крикливая, «левацкая» в основном, а в общем беспринципнейшая группка литераторов. Своими беспринципными вылазками она вносила, а отдельные представители ее продолжают и до сих пор вносить, в литературную жизнь вреднейшую сумятицу, нездоровую шумиху и создавала очень большие трудности в работе по сплочению советских писателей и борьбе с подлинно классово-чуждыми явлениями в литературе.

Группка эта отличалась неимоверной яростью по отношению к тем или иным советским писателям, совершавшим в своем творчестве те или иные, а иногда и грубые, ошибки и щедро клеймила таких писателей «классовыми врагами». Но достаточно было встать травимому ею писателю на «точку зрения» этой группки, тотчас же амнистировались все его «грехопадения» (так, напр., произошло с поэтом В. Митта). Группка эта не пользовалась никаким авторитетом среди основного ядра чувашских советских литераторов. Достаточно указать, что с момента своего возникновения (в 1931 г.) и до последнего времени своего существования (февраль 1934 г.) она была и оставалась группкой, состоящей из одного-двух «критиков» и трех-четырех, главным образом, литераторов-неудачников.

Пыталась она вербовать себе сторонников среди начинающего литературного молодняка, но и среди них успеха она не имела. Однако, очень важно отметить здесь же мошеннические, насквозь демагогические заявления представителей этой гнилой, целиком изолгавшейся группки, с которыми они обращались к начинающим.

Спекулируя на литературной и общей безграмотности и малограмотности начинающих, групповщики эти говорили последним: смотрите, вам не дают хода, вас травят, ваши произведения не печатают, ибо руководят литературой классовые враги. Эти заявления свидетельствовали о том, что в основном в здоровой среде советских писателей-чувашей и после исторического постановления ЦК от 23 апреля не изжита еще была групповщина.

Совершенно естественно прежде всего поставить вопрос: как редакция альманаха отнеслась к постановлению от 23 апреля 1932 г.? Какую роль альманах сыграл в разъяснении, популяризации этого постановления среди писателей и советских читательских масс Чувашии?

Исключительно странное впечатление производит прежде всего факт опубликования постановления на самых последних страницах альманаха среди разнообразных мелких литературно-издательских и т. п. объявлений, в отделе, называющемся: «Литературные известия»! (см. кн. № 3, 1932 г.). Перейдя к критическим статьям, мы увидим, что отмеченный факт — не случайное явление в альманахе.

В предпоследней книге альманаха (№ 7, вышедший в конце 1933 г.) напечатана статья В. Долгова-Хударова, называющаяся «О романе «В гору» и его критиках», датированная маем 1932 г. Как же раскритиковал В. Долгов ошибки критики и какую сам дал оценку этому роману? Тщательное знакомство со статьей не оставляет никакого сомнения в том, что вся эта обширная статья (в 25 стр.) В. Долговым написана исключительно с целью «защитить» автора романа, с целью замазать, затушевать ошибки, имеющиеся в названном романе.

Критиками, писавшими о романе «В гору» до В. Долгова, совершенно верно указывалось на искажение автором характера диференциации в советской деревне восстановительного периода. Авторские заявления и рассуждения героев романа действительно оставляют такое впечатление, что кулачество в советской деревне росло быстрее и численно его стало больше, чем в царской деревне. Это дополняется и усиливается тем, что читатель в «советской» деревне, изображенной в первой книге романа, не находит, не видит никаких перемен, происшедших в действительности за годы советской власти. Казалось бы, что В. Долгову оставалось только согласиться с указанием критики на эту грубую ошибку романа. Но для В. Долгова это указание неприемлемо. Полемизируя с критиками, он «изобретает» свою собственную «точку зрения» по вопросу о диференциации в советской деревне. Он пишет: «И в чувашских деревнях были кулаки, оставшиеся с поломанными революцией крыльями. Поэтому-то они в кое-каких (!) местах и чуточку (!?) могли расти (да и росли)» (кн. 7, 92 стр.). Комментарии излишни.

Отметим только, что наш «ученый критик» оказался прескверным «защитником» автора и его романа: автором многое в росте кулака подмечено верно, в романе не говорится о росте кулака «чуть-чуть», в нем есть хорошие места, где автор реалистически показывает многие факты, говорящие о силах классового врага, но, как уже было указано, им допущена грубая ошибка.

Однако В. Долгов не ограничивается «изобретением» этой «теории». Он продолжает всячески изворачиваться, фокусничать в роли «защитника» романа «В гору». Ему во что бы то ни стало нужно доказать, что с изображением сов. деревни у автора обстоит совершенно благополучно. И вот он, наконец, для этой цели решился пойти даже на искажение высказывания т. Сталина о борьбе партии на два фронта в отчетном докладе на XIV съезде ВКП(б). «Наш» критик вырывает из доклада то место, где т. Сталин говорит об уклоне в сторону недооценки кулацкой опасности и отбрасывает, совершенно игнорирует указание Сталина на наличие в партии уклона «в сторону растерянности перед кулацкой опасностью, в сторону паники: «кулак идет, караул!» (Сталин).

Наш критик не постеснялся позабыть указания т. Сталина в этом же докладе, что «Оба они хуже, и первый и второй уклоны». Но и в самой приведенной им цитате он делает пропуски, благодаря которым теряется возможность точного и целостного восприятия читателем мысли т. Сталина, заключенной в приводимой В. Долговым фразе (см. кн. 7 альманаха, стр. 95). И вся эта тенденциозная, грязная проделка рассчитана критиком на то, чтобы создать у читателей впечатление полной «непорочности» романа в части изображения советской деревни. Нужно было конечно выступить против обвинения автора названного романа в «троцкистской контрабанде» (так как у автора не было «контрабанды», а была лишь грубая ошибка, свидетельствующая о невысоком его политическом уровне, общей небрежности, неряшливости), нужно было выступить против ошибки т. Кудрявцева, который в своей статье о романе «В гору», говоря о борьбе партии с уклонами от большевизма, так же, как и Долгов, «упустил», что партия всегда вела борьбу на два фронта, нужно было выступить против обвинения автора романа в национал-оппортунизме и... дать, наконец, честную, прямую, правильную, т. е. большевистскую оценку этому произведению.

Но не эта задача интересовала В. Долгова и редактора альманаха т. Васянка. Последний сопроводил статью В. Долгова таким «милым» примечанием: «В. Худар. (Долгов) в своей статье многие положения этих критиков (т. е. Кудрявцева и др.) разобрал и оценил правильно, но свою основную задачу (в чем она состоит по мнению редактора? Д. Д.) до конца все же не довел. Критик мало останавливается на действительных больших недостатках и некоторых (?) ошибках автора романа. Отмечая недостатки и ошибки, он не приводит достаточно примеров. «Примеров приведено в статье немало, но читатель видит, что не в примерах тут дело! Как видим, наш редактор ни словом не обмолвился о крупнейших извращениях, имеющихся в статье Долгова.

Для большей убедительности своих выводов о «Тракторе» очень коротко остановимся еще на одной статье о поэме А. Петоки «Двадцать два», опубликованной в последней (№ 8) книге альманаха. Статья принадлежит тому же В. Долгову. Но здесь уже Долгов выступает не в роли «защитника» поэта, а в роли сокрушителя последнего, хотя приемы его критики — те же. Он продолжает здесь свои критические упражнения: то называет поэму революционным произведением, то реакционным. Но цель у критика одна, это доказать, что ее автор работает «классово чуждым методом»: поэма «вышла у автора слишком туманной, со слишком мягким остовом, способной опутать сознание читателя религиозно-мистическими идеями» (144 стр.). А несколько выше (стр. 141) он прямо заявляет: «трагедия автора в том, что он оказался во власти мистицизма». И вот этакого поэта «мистика-религиозника», «реакционера» В. Долгов называет «революционным поэтом». Но в чем же состоит, по мнению Долгова, «мистицизм» А. Петоки? Видите ли, А. Петоки сравнил революцию с молнией. В этом все дело. Разумеется, можно спорить о том, оправдано или не оправдано художественно это сравнение в поэме. Но не цель художественного анализа интересует критика и редактора альманаха т. Васянка.

Мы остановились так подробно на статьях В. Долгова потому, что они и есть образцы «критики» представителей охарактеризованной выше группки. Статьи В. Долгова, это — статьи «вождя» этой группки.

Каким образом все эти групповые выступления могли проникнуть в альманах чувашских советских писателей? Объясняется это очень просто: редактор альманаха т. Васянка весьма неравнодушно относился к отмеченной группке. Чуваш-

ским советским писателям очень хорошо известны факты совместных и дружных выступлений т. Васянка с представителями этой группки.

Вот это обстоятельство и привело к тому, что альманах никакой роли в популяризации пост. от 23 апреля 1932 г. не сыграл, никакой борьбы за его реализацию не вел, а, наоборот, преступно саботировал это постановление и даже пытался вести борьбу против осуществления его в советской литературе Чувашии. И нужно сказать прямо, что альманах, начиная с того момента, как стал его редактором Н. Васянка, и кончая его последней книгой, превращался в орган охарактеризованной выше группки. Приведенные факты красноречиво подтверждают такое заключение. Но читатель еще более убедится в верности этого заключения, если, обнаружив уже отмеченные факты, он вновь начнет тщательно анализировать последние шесть книг альманаха. Ему станет совершенно ясно, что демагогические заигрывания групповщиков с начинающими при активном содействии редакции альманаха нашли свое яркое выражение на страницах последнего: об этом свидетельствуют многочисленные факты помещения в альманахах совершенно сырых, незрелых, не обработанных произведений начинающих.

Чем объяснить такое длительное и довольно откровенное существование групповщины в советской литературе? В значительной мере объясняется это тем, что товарищи, ведшие непосредственную руководящую работу в Оргкомитете чув. сов. писателей, не поняли всего значения пост. ЦК ВКП(б), не понимали и не выполняли указаний, не раз дававшихся Оргкомитету Чувашским обкомом ВКП(б) о борьбе с групповщиной и вообще с классово-чуждыми явлениями в литературе. В январе 1934 т. обкому поэтому вновь пришлось проанализировать состояние литературной жизни в Чувашии, устранить из Оргкомитета товарищей, не способных руководить литературной жизнью, послать на работу в Оргкомитет новых товарищей. Это мероприятие обкома и создало условия успешной борьбы с групповщиной, борьбы за оздоровление всей литературной жизни. Уже достигнуты в этом отношении определенные успехи. Но остатки групповщины еще продолжают существовать и проявляются, и решительная, уничтожающая борьба с ними остается актуальной и на сегодня.

Встречаются в отделе критики, хотя и очень редко, и вполне обстоятельные, дельные, написанные с знанием предмета статьи. Таковы статьи Е. Захарова: «О поэме «Йэргень» Н. В. Шубоссини» (кн. 8), о романе «В гору» В. И. Краснова и рассказе «Не вышло» М. Трубиной (кн. 7). Е. Захаров в своей первой статье дает картину существовавших ранее оценок поэмы «Йэргень» и затем впервые с момента появления этой поэмы, развернуто, полно, всесторонне анализирует самое произведение. Статья эта свидетельствует о росте чувашской марксистской критики: если до сих пор чувашские критики ограничивались лишь анализом содержания произведения, то Е. Захаров дает цельную идейно-художественную оценку разбираемых им произведений. Впервые здесь на конкретном примере дается анализ влияния русской дворянской классической литературы и чувашского фольклора на творчество чувашских писателей. Статьи Е. Захарова несомненно дойдут до самых широких масс сов. читателей и учащейся молодежи Чувашии.

Бесспорно большую ценность представляет статья Ив. Мучи «О переводе классиков на чувашский язык». Статья — результат кропотливого изучения опыта переводов на чувашский язык произведений М. Горького, и в частности, романа «Мать». Но такова уж «судьба» всего наиболее ценного, попадавшего до сих пор на страницы «Трактора»: эта статья дана петитом и на самых последних страницах альманаха (так же отнеслась редакция, кстати, и к произведению Эльгера «Дни мировой войны», т. е. к одному из самых лучших произведений, опубликованных в альманахе).

И, наконец, несколько слов о статьях, относящихся к периоду до пост. ЦК от 23 апреля. В статье о поэме Эльгера «Под гнетом» (книга 3, статья принадлежит автору настоящего обзора) автор, в основном правильно проанализировав поэму, свою статью в подражание рапповцам кончает лозунгом, призывающим к «одемьяниванию» чув. сов. поэзии. Нужно прямо заявить, что лозунг этот вообще неверный, совершенно механически пристегнут к концу статьи,

никак не вытекает логически из предыдущих рассуждений. Далее тот же автор в другой статье о чувашской сов. живописи (см. книга 5) поверхности и не всегда в товарищеском тоне говорил о работе некоторых чув. сов. художников. Но обе эти статьи написаны задолго до постановления ЦК, а в последующих критических работах автор старался исправить ошибки подобного рода. Встречаются в первых книгах и статьи других авторов, отражающие те или иные ошибки рапповских теорий, ошибки формалистических теорий и т. д. Но мы сочли необходимым отметить прежде всего групповые вылазки последних лет (1933—34 г.).

Странное впечатление производит статья Эллиева (кн. 7), провозгласившего новую истину. Автор считает, что стиль поэзии Маяковского может быть признан отвечающим требованиям метода социалистического реализма только в русской сов. литературе, но ни в коем случае не в чув. сов. поэзии. Тов. Эллиев рассматривает чув. литературу, как национально-замкнутое явление. Ошибки автора, очевидно, проистекают от того, что он плохо знает историю чув. литературы или плохо разбирается в специфике художественной литературы вообще. Один из основных залогов дальнейшего роста чув. сов. литературы — это упорная, тщательная, серьезная работа чув. литераторов по повышению своего культурного уровня.

В пределах одной статьи трудно охватить весь материал. Мы стремились отметить важнейшие основные явления положительного порядка и главным образом говорить о недостатках. Недостатки, отмеченные нами, несомненно задерживают дальнейший рост советской литературы Чувашии и, в частности, рост и укрепление самого альманаха.

Литература Чувашии растет. Уже самое существование такого солидного по своему объему органа, как «Трактор», является одним из показательных признаков этого роста. Но изданные 8 номеров «Трактора» пока еще показатель главным образом количественного роста. Не лучше ли было бы, если бы вместо 8 номеров были изданы только 4 или 3 с отбором лучших произведений? Думаем, что было бы гораздо лучше. Задача, стоящая впереди, ясна: содействовать качественному росту советских писателей, требуя от них учебы, организуя эту учебу, требуя от них хороших произведений, помогая созданию таких произведений. Редакции необходимо четко определить свою литературную позицию, решительно вести борьбу против всех и всяких проявлений групповщины, отсекая всякие групповые вылазки с чьей бы то ни было стороны.

А. Мкртчян

СТЕПАН ЗОРЯН[1]

Зорян вошел в литературу в годы реакции, последовавшей за первой русской революцией.

Довоенные произведения Ст. Зоряна отразили литературно-эстетические и общественные настроения некоторых слоев армянской интеллигенции. Общепризнанным литературно-эстетическим принципом являлся принцип искусства для искусства. В русской литературе в это время значительное место занимали символисты — Бальмонт, Сологуб, Валерий Брюсов и др.

Этого влияния не избег и Ст. Зорян, эстетические воззрения которого формировались преимущественно под влиянием русской литературы того времени. Зорян отходит от узкого, ограниченного круга армянских «церковно-приходских» интересов и вступает на широкую арену европейской и русской литературы, овладевает высокой культурой и традициями русской литературы.

Тема произведений Зоряна — «дела и думы» вышибленных из капиталистического общества маленьких людей.

Зорян иронизирует над тем, чем живут эти люди, он недоволен этой жизнью,

[1] Перевод с армянской рукописи Т. Ахумяна. Редакция помещает настоящий обзор о Ст. Зоряне в качестве информационного.

но он неразрывно связан с этими людьми и потому ничего не может противопоставить их мелким интересам. Зорян анализирует душевный мир отдельных из них, но все импульсы их деятельности обусловливает лишь субъективным характером своих героев. Человеческое общество представляется Зоряну простой суммой отдельных индивидуумов, ни один из которых ничем не связан с остальными. Если это так, то причину их трагедии должно искать во внутреннем мире, в психологии героев. Вот почему быт, семья, будни и заботы людей занимают такое доминирующее место в произведениях Зоряна, вот почему сила его писательской кисти больше всего проявляется именно здесь. Явления общественной жизни видны ему только сквозь эту призму.

Общественная жизнь представляется Зоряну широким полем борьбы за существование, где каждый человек стремится взять свою долю, где действует лишь закон природы и где каждый индивид независим от общественной жизни.

Героев Ст. Зоряна капиталистическое общество выбросило в ряды «лишних людей». Но все они живут иллюзиями о том, что станут «людьми». Эти герои недовольны действительностью, они ее ненавидят, но в то же время они против всяких реформ и новшеств. Они консервативны, они боятся всяких перемен, всяких, даже малейших потрясений. Они занимают враждебную позицию против всего нового, но в то же время все более и более сгибаются под тяжким бременем старого. Достаточно лишь легкого сотрясения устроев «мирной» жизни этих героев — и уже они переживают мучительную трагедию.

Зорян видит самую характерную сторону этого общественного слоя, описывает те маленькие события, которые превращаются в трагедию для его героев.

Герои первого довоенного сборника рассказов Зоряна «Грустные люди» — по преимуществу представители городского мещанства, герои второго «Изгородь» — крестьянство. Город Зоряна — это провинциальный уездный город со всеми характерными для него обычаями и традициями.

Жители этого города является старик Погос приказчик в магазине готового платья.

Это некий Робинзон, оторванный от мира, серый и жалкий, он ведет самую унылую жизнь и все радости и печали свои делит с дряхлой кошкой. Никакой общественный интерес не влечет к себе старика Погоса, он «лишний» человек, у него лишь одна забота — «как бы вдруг не прогнали с работы или не увеличили плату за комнату».

Зорян не оплакивает умирающего ребенка вместе с его родителями («Ангел»), его не тревожит голод его героя, не возмущается он по поводу его робости (рассказ «Сахарница»), он не обвиняет кого-либо за все это. Он бесстрастно показывает «большую заботу человеческой жизни» и... опускает занавес; показывает спокойно, мирно, как бы говоря, что так оно и должно быть, такова жизнь и ничего уж тут не поделаешь. Читатель видит лишь кусочек жизни, какой-то один акт, и потом остается в недоумении перед закрытым занавесом. Что за беда, ежели герой «Сахарницы» умрет с голода? Ведь лавочник не почувствовал той бури, которая происходила в его душе? Следовательно, у каждого есть своя забота, до которой нет дела другому. Таков вывод. И значит, сокровенную тайну явлений нужно искать в их изолированности, обособленности, ибо ничего между ними общего нет, как нет ничего общего между героем «Сахарницы» и лавочником.

Из всего этого Зорян делает тот вывод, что никто не повинен в трагичности судеб его героев, они сами и жертвы, и обвиняемые. В «большой заботе человеческой жизни» нет виновных, но нет и правых: каждый прав со своей точки зрения, а другой правды вообще не существует.

Герои рассказов «Железная дорога», «Шутка» и «Термометр» — своеобразные унтер-офицеры Пришибеевы. Термометр, маленький и незначительный человек, он всего лишь повар в школьной кухне, но большой любитель порядка и величайший деспот в мелочах. Его общественное положение и характер диаметрально противоположны друг другу. Это создает комическую ситуацию.

В отношении учащихся он исполняет функции надзирателя, а для директора школы — функции слуги.

С величайшим наслаждением выполняет он свою должность, получает удовольствие, когда мучает учеников, чинный порядок в школе это — его святая святых. Этот ничтожнейший человек делается форменным бедствием для учеников. Все это он делает без какого-либо злого умысла, исключительно ради соблюдения «порядка». Добиваться соблюдения порядка стало неотделимою частью его существа, и отказаться от этого он уже не в силах, и как чеховский унтер-офицер Пришибеев является классическим символом самодержавного «правопорядка», так и герой расказа Зоряна — символом старого школьного режима.

Термометр слышал, что революция нарушат «порядок», и потому он против революции, против книг, в которых он видит призрак революции.

Зорян очень удачно юмористически обрисовал образ этого своеобразного Пришибеева, доведя до абсурда его понимание слов «правило» и «порядок», и в то же время показал трагедию своего героя. Он, Термометр, этот рыцарь нерушимого порядка, изгоняется из школы именно за нарушение «порядка». Изгнание Термометра кажется читателю комическим, но сам герой конечно переживает его как острую трагедию, целую катастрофу. Тяжел уход Термометра из школы, которая была его домом, а может быть и могилой. Но кто виноват? Виноватых Зорян не видит. Термометр сам и жертва и преступник.

Герой рассказа «Шутка» — счетовод, лет пятидесяти. Типичный Акакий Акакиевич. Он очень некрасив. Уже в самом начале рассказа чувствуется, что эта уродливая наружность и должна стать причиною его трагедии. Величайшая радость его жизни это — двойная итальянская бухгалтерия, которая, по его мнению, спасет весь мир. Ни о чем ином он не имеет никакого представления да и никаких иных целей в жизни у него нет.

Летом, на даче счетовод встречает молодую, красивую вдову. У вдовы целая армия разнообразных поклонников. Она любезна и со счетоводом, ибо ей даже в голову не приходит мысль, что этот старый и невзрачный человек может полюбить ее. Счетовод же принимает ее любезное отношение, как проявление ответных чувств, и потому каждое утро он тайком кладет на окно вдовы букет цветов. Заметив это, окружающая вдову молодежь пишет ему от ее имени подложное письмо. Счетовод, поверив в подлинность письма, приходит к вдове с объяснением; она, пораженная и возмущенная, выгоняет его.

Это — маленький, незначительный случай, который при иных обстоятельствах мог бы пройти незамеченным. Между тем этот же случай переворачивает вверх дном всю жизнь счетовода, и он, не перенеся удара, вешается. Дав тонкий анализ психики героя, автор убеждает читателя в правдоподобности такого исхода.

То же самое мы видим и в рассказе «Железная дорога». Проведение железной дороги разоряет мелкого собственника, имеющего фургон с четырьмя лошадьми. Симону казалось, что он — самый счастливый человек в мире. Зорян показывает его на самой вершине славы Он описывает его шумное возвращение из города, рисует картины его щедрости, жизнь его детей. Но вот старая жизнь трещит по швам: проводят железную дорогу. Симон ведет против нее бессильную и безнадежную борьбу, убеждает крестьян, что «эта дьявольская затея» «противна религии». Чрезвычайно комичны его несуразные аргументы, которые его самого не утешают и никого другого не убеждают. Его старый сосед заявляет ему, что железная дорога перевозит грузы куда дешевле, и что он свое зерно больше не будет перевозить в город на его фургоне. И все же он надеется, что когда-нибудь крестьяне отвернутся от этой «дьявольской» выдумки и снова начнут пользоваться услугами его фургона.

Симон в неравной борьбе теряет все свое состояние. Слабые, беспомощные попытки борьбы Симона могут вызывать только смех.

Зорян мастерски изображает его трагическое положение. Наконец, ярый «враг» железной дороги поступает на службу и ежедневно чистит и метет станционную платформу.

Вот пономарь Антон, чрезвычайно скупой и ничтожный человечек, похожий на Термометра. Всем этим людям прошлое всегда кажется лучше настоящего. Антон собирает на городской свалке негодные вещи, старое тряпье, гвозди, изношенную обувь, все это он продает и копит деньгу. Он боится «жуликов». Крепко запирает двери, заставляя их тяжелым бревном, и вдобавок еще произносит молитву «господи, спаси меня от всякого зла». Он живет в страш-

ной нищите. Он выгоняет из дому жену за расточительность — покупку фруктов. Читателю ясно с самого начала, что в жизни этого скупца должно произойти нечто необыкновенное. Несмотря на всю свою болезненную осторожность, пономарь Антон терят кошель с деньгами и после долгих мучений и душевных страданий умирает. Этот маленький человек умирает из-за грошей и тем самым вызывает только смех. Он не ростовщик, чтобы возбудить чувство отвращения, он никого не возмущает, ибо он только жалок и потому его трагедия в конечном счете превращается в комедию.

Зорян не связывает гибель Антона с условиями, созданными капиталистическим обществом. Зорян не понимает, что дядя Антон силою закона капиталистического общества вышвырнут в ряды «избыточного» населения, в категорию «лишних» людей, что его поступки и его трагедия обусловлены его общественным положением.

У героев Зоряна нет сил для сопротивления, Эти герои даже не ловкие обыватели капиталистического общества, которые всегда сумеют создать себе то или иное общественное положение. Стоит только «мирному» течению их жизни немного уклониться в сторону, и сразу же нарушается все призрачное «равновесие» их бытия, и эти люди немедленно же гибнут.

Последовавшая за первой русской революцией реакция усилила пессимистические настроения мелкобуржуазной интеллигенции. Эта интеллигенция с еще большей силой ухватилась за «идилличность» деревенской жизни.

Зорян не остался чужд этому общему течению.

Субъективно-идеалистическое мировоззрение Зоряна сказывается и в его подходе к деревне. Он не видит ни социального расслоения деревни, ни наличия классовой борьбы в ней и своих героев рассматривает только в их индивидуальной жизни. Ряд его рассказов посвящен природе. Зорян ищет в ней тайну прекрасного, он отдыхает среди величественной природы. Все эти его произведения напоминают стихотворения в прозе.

В рассказе «Дед и внук» Зорян описывает душевные переживания подлинного сына природы. Дед Ефрем жил красотою природы. Воодушевление умирающего старца доходит до того, что оно побеждает и старость его, и болезнь, и он, ведомый маленьким внуком, отправляется в поле, чтобы в последний раз насладиться красотою природы и на лоне ее умереть.

Старик чувствует обаяние природы. «Шум многовекового леса, похожий на неумолчный шум реки, все это вечно и непреходяще, и лишь сам он — гость, преходящий, временный... Этот лес, он так же шумел, когда он был еще молод и юн, также шумел верхушками деревьев, когда был он уже зрелым мужчиной... и ныне все тот же, тот же этот шум и будет таким же всегда, во веки»..... И автор, вместе со стариком, ищет великую тайну бессмертия природы.

Все эти сложные переживания человека, рассуждения об идилличности деревенской жизни, конечно, характерны не для деда Ефрема, а для эстетических представлений интеллигенции того времени.

Героем рассказа «Жители белого дома» является природа, красота природы. Зорян изображает природу во всей ее девственной красоте, идеализирует ее, рисует ее прекраснее и величественнее, чем она есть.

Лирические отступления Ст. Зоряна являются лучшими местами в его произведениях. В этих отрывках Зорян—поэт. Здесь умолкает его спокойный юмор; он отдаляется от повседневных и мелочных забот и чувствует себя в совершенно ином мире.

Но герои Зоряна и в этих его деревенских рассказах не изменились. Их повседневные заботы, их личные трагедии, их бессильная борьба, их тихая гибель и незлобивый, мирный протест, обо всем этом неторопливо, с эпическим спокойствием повествует Зорян.

В дореволюционных произведениях автора нередко можно заметить, что литературный интерес заслоняет интерес социальный, поэт — мыслителя. Он далек от беллетристов-народников типа Успенского, Каронина и др. Для него армянская деревня это — совершенно оторванный от всего остального, своеобразный

мир людей. Деревня Зоряна однообразна: он видит одно и то же повсюду: вот Кахнут — небольшая, унылая церковка, маленький, невзрачный попик, который во время чтения книг привязывает очки к ушам тоненькой веревочкой, лавочник, который вместе с керосином продает дешевенькие конфеты, и старшина, который, помимо Кахнута, властвует и над двумя другими маленькими селами.

Такова общая характеристика деревни у Зоряна. Это деревня, в которой нет никакого классового расслоения. Каждый крестьянин живет своей личной заботою, «спокойно» и покорно веря в то, что «так ему судьбою суждено», и ничего тут не поделаешь... Кулаки, образы которых мы встречаем у других бытописателей армянской деревни, у Зоряна вовсе отсутствуют. Зорян дает лишь внешний рисунок деревенской жизни и если иногда и говорит о кулаках, то преимущественно об их психике, не выявляя их социально-экономических отношений с остальным крестьянством, ибо для него ясно и существенно лишь то, что у каждого человека есть «своя забота», и потому его несравненно больше интересует и увлекает показ того, что узко-человечно, индивидуально и что обусловливается характером и психикой героя. И совершенно неслучайно поэтому, что и в образе сельского старшины Зорян видит «нехорошего» человека, а не представителя кулачества, эксплоатирующего крестьян. Зорян не замечает классового лица своих героев. Из поля его зрения выпадает жизнь общественная, его занимает лишь «человек в себе». Деревня в его произведениях показана как нечто целое, как некое сборище ничем друг с другом не связанных индивидуумов.

Все это чрезвычайно характерно для той части интеллигенции, к которой, принадлежал Зорян. Для этой интеллигенции мир — это человек, а человек — это биологический индивид, забота о физическом сохранении жизни которого приводит в движение все остальное. Жизнь таким образом широкое поле суровой и беспощадной борьбы за существование, и уже от личных качеств людей, от их способностей и сил зависит победа одних и поражение других. Общественная жизнь — это лишь фон. Для Зоряна сознание людей определяет их бытие, а не наоборот, и потому ясно, что по мнению автора, окончательную причину трагедии его героев следует искать в их психике. Вот почему общественные явления становятся для его героев неразрешимыми дилеммами, вот почему они зачастую так смешны в своих напрасных потугах повернуть жизнь вспять или приспособить ее к своим нуждам.

В этом отношении характерна книга «Изгородь» (рассказы «Клад», «Тайна», «Отец Симон», «Отец Айрапет» и «Преступление и наказание»). Герои этой книги не хотят и не умеют приспособляться к жизни и потому жизнь уничтожает их беспощадно.

Герои «Изгороди» с серьезностью и энергией, достойными лучшего применения, преследуют свои цели. Но самые то цели у них настолько ничтожны и мизерны или даже настолько бессмысленны, что читатель смеется над их неудачами. В «Изгороди», например, целью и объектом настойчивой борьбы являются два фута земли.

Идеалом отца Айрапета является камилавка. Чрезвычайно характерны письма этого героя. Он уже сорок лет несет свою «пастырскую» службу и потому он совершенно твердо уверен в том, что должен удостоиться «награды». Он глуп и невежественен. Он выступает в рассказе лишь как «человек», и автор только вскользь упоминает, что он богат. Его роль эксплоататора темных масс не показана.

Герой «Клада» дядя Симон — человек бедный. У него нет никакой надежды, что когда-нибудь он «выбьется в люди». Но у него есть навязчивая мысль, преследующая его всю жизнь: он ищет клад; каждый день он упорно и настойчиво копает под новым очередным деревом, но клада не находит, и однажды, после утомительной работы, падает мертвым. Цель его жизни сама по себе бессмысленна и смешна, поэтому трагедия героя, как бы она ни была мучительна, превращается для читателя в комедию.

Империалистическая война была чем-то «неожиданным» для нашей мелкобуржуазной интеллигенции. Армянская буржуазия надеялась с помощью войны осуществить свои давние мечты. В условиях западно-европейского и русского империализма план захвата турецких областей ставился войной на «конкрет-

ную» почву. Накануне войны империалистическими планами армянской буржуазии были воодушевлены также и некоторые слои мелкобуржуазной интеллигенции. Однако тяготы войны для широких масс и резко ухудшившееся положение мелкого крестьянства заставили некоторые слои интеллигенции радикально изменить свое отношение к войне. Если буржуазно-националистическое писатели до конца пошли вместе с армянской буржуазией, то умеренные элементы мелкобуржуазной интеллигенции, усталые от ужасов и бедствий кровопролитной борьбы, устами поэта Ованеса Туманяна, искали хоть какой-нибудь «мирный уголок», парили в мире счастливых сновидений и жаждали «человечества, живущего в мире и покое».... Пацифистские настроения все более и более овладевали этими слоями интеллигенции.

«Война», «Болезнь Ваана», «На рынке», «У колодца», «Патриот», «Инвалид», «Счастье», «Смерть Огана», «Страх» — вот рассказы, в которых Зорян описывает ужасы и бедствия войны. В этих его рассказах читатель не видит взаимоотношений воюющих сторон, не видит и театра военных действий. Здесь Зорян остается верен себе: он описывает лишь трагедию «человека». Он ни в какой мере не диференцирует своих героев: рядовой интеллигент или крестьянин, офицер или солдат, богач или бедняк, — у них у всех одинаково трагична судьба, ибо война не пощадила никого, ибо ее бедствия — всеобщи.

Война совершенно переворачивает однообразную жизнь героев Степана Зоряна. Они массами гибнут на этой жесточайшей бойне, но идут на войну без всякого протеста. Им неясна причина войны, которая зачастую представляется им стихийным бедствием, против которого человеку не дано сил бороться.

Но потрясающая действительность войны разрушает лирические представления о ней мелкобуржуазной интеллигенции. Нельзя было уже оставаться на позициях хладнокровного эстета. В последние годы войны перед армянской мелкобуржуазной интеллигенцией стал вопрос: с кем и против кого? Но так как причины войны были неясны для них, то часть этой интеллигенции до самой революции оставалась на перепутье. И ей ничего другого не оставалось, как оплакивать трагедию своих героев. Потрясающие картины человеческих страданий, мученичества и разрушения заставили спуститься с олимпийских высот даже символистов и те слои интеллигенции, которые поклонялись «божественному образу прекрасной Афродиты». И на смену тонкому чеховскому юмору в творчества Зоряна приходят волнующие картины человеческих страданий, которые глубоко потрясают читателя.

Зорян проникает в самую глубь душевного мира своих героев — Ваана, Давида из Кахнута, дамы под вуалью. Однако и здесь Зорян не делает никаких обобщений, не дает никаких выводов. Он показывает лишь факты и их последствия. Давид из Кахнута попадает из родной деревни на германский фронт. Семья его разваливается. Жена Вардишах выходит замуж за другого. Сам Давид возвращается с войны инвалидом. Возвратившись в деревню, он видит разорение родного очага. Давид пытается помочь отцу, но физически он уже непригоден к труду. Он тяжело переживает свою личную трагедию и когда сельский староста вызывает его в канцелярию, Давид убивает его. В глазах Давида староста Арсен и является причиною всей его трагедии.

Однако, кто же отнял внутренний мир Давида? — заключает автор. Когда отбирают у убийцы его документы, выясняется, что «Давид Мачкалов, 28 лет, освобождается от военной службы за негодностью». Вот почему сельский писарь Аршан-ага и соседи так и не поняли, для чего понадобилось Давиду убивать старосту, раз у него имеются такие «бумаги»... В произведениях Зоряна это первый случай, когда герой его восстает и даже убивает врага.

Герой рассказа «Болезнь Ваана» — сын зажиточной семьи, подпрапорщик, который под влиянием ужасов войны сошел с ума. Полубезумный Ваан как-то на выставке картин видит лес, близ которого сражался, видит казенное шовинистическое «урательное» изображение войны и это сводит его в могилу.

Зорян осмеивает армянскую националистическую интеллигенцию, которая, рассматривая лишь декоративную сторону действительности, подымала националистический шум и вой в тот самый момент, когда от ужасов кровавой бойни Вааны теряли рассудок. Зорян теперь уже не прежний эстет, для которого человеческая жизнь была лишь материалом для чистого искусства.

Героиня рассказа «На рынке» — тридцатилетняя женщина, муж которой погиб на войне. Она живет продажей вещей и наконец под влиянием острой нужды попадает в объятия скупщика старья. Кто же является причиною несчастий в личной жизни всех этих героев? Война — отвечает Зорян. Но кто является виновником войны, в чем подлинные причины войны — Зорян не знает.

После революции Зорян отошел от своих гуманитарных общественных идеалов и стал на советскую платформу. Эта эволюция вырисовывается с достаточной отчетливостью в рассказах «У колодца», «Инвалид», «Смерть Огана» и «Страх».

В рассказе «У колодца» Зорян описывает эпизод братания частей австрийской и русской армий. На фронте у бойцов нет воды, а колодец находится как раз между окопами неприятельских частей. И с той, и с другой стороны делаются попытки подойти к колодцу, но солдаты боятся друг друга. Наконец Багдасар ползет к колодцу и с неприятельской стороны никто не стреляет в «врага». Сейчас же после этого случая «враги» толпою собираются у колодца, как друзья, и, не зная языка, отлично понимают друг друга. А спустя немного снова начинается бой. И ясно, что солдаты воюющих армий теперь уже не прежние враги. Военное командование расстреливает вновь назначенного офицера за то, что он допустил братание.

Дед Оган в рассказе «Смерть Огана» — житель одной из караклисских деревень. После наступления турок, он остается в Кахнуте с тем, чтобы «охранять дом и огород». Страхи первых дней проходят быстро, потому что деда Огана не тревожат, а турецкие аскеры (солдаты) ничего худого не причиняют ему. Старик-крестьянин раньше много наслышался о беззакониях «неверных», но видит на деле совершенно другое. Во время отступления турецкой армии один из аскеров заболевает и остается в его доме. Дед сначала решает убить его. Но затем в нем пробуждается отеческое чувство, пробуждается человек. Он ухаживает за больным воином, пока дашнакский хмбапет (начальник дружины) не убивает деда Огана, как «изменника».

Зорян мастерски изображает душевный мир и переживания старика-крестьянина и убеждает в том, что национальная ненависть чужда сердцу трудящихся. Дед Оган заявляет перед расстрелом, что он невиновен, что он ухаживал за турецким воином, как за раненым человеком.

Но дед Оган в своих поступках движим гуманностью, а не своим классовым самосознанием. Он еще не понимает классового смысла империалистической войны, не знает своего истинного врага, не противопоставляет себя ему, остается пассивным.

Совершенно новым героем Зоряна является Данэл. Он всю жизнь был покорным слугою своего начальника; но после оскорбления, нанесенного ему офицером, Данэл убивает обидчика и бежит. Данэл примыкает к революции, и его имя приводит в ужас золотопогонников. Этот герой резко отделяется от всех других героев «войны» Зоряна. Данэл это — уже не Багдасар, не дед Оган и не инвалид, которые не умели бороться и погибали. Данэл знает, кому нужно мстить, и потому-то он и переходит на сторону революции. Этот рассказ написан в 1922 году. Так Зорян вместе с передовой интеллигенцией Армении от гуманистических позиций повернул в сторону революции.

Зорян дал пореволюционной литературе ряд значительных произведений. Его «Председатель ревкома», «Девушка из библиотеки», «Белый город» относятся к числу лучших произведений армянской литературы. В этих своих вещах автор сумел выйти из ограниченного круга интересов мелкобуржуазного индивидуума и его повседневных забот, художественное отображение которых являлось основным мотивом его дореволюционного творчества. Совершенно естественно, что этот поворот в сторону революции происходит не без срывов. Небольшие повести «Председатель ревкома» и «Девушка из библиотеки» были испытанием для Зоряна. Здесь автор должен был художественно отобразить целый период революционных событий со всеми их характерными особенностями, классовыми отношениями и, что самое главное, с их новыми героями, которые дотоле были совершенно незнакомы Зоряну как по своему общественному положению и интересам, так и по своим мыслям и деятельности. Это был совершенно новый для Зоряна мир. Эти рассказы характерны для поворота, совершенного армянской

советской интеллигенцией, которая шаг за шагом все ближе подходит к правильному пониманию и познанию общественной жизни.

Повесть «Девушка из библиотеки» охватывает период печальной славы дашнакской «государственности» и развитие и нарастание революционных событий от майских дней 1920 года до победы Ноябрьской революции в том же году.

В этом произведении Зорян со свойственным ему тонким юмором показал дашнакскую интеллигенцию, которая одурачивает обывательскую массу своими националистическими идеями. Повесть эта резко отличается от его старых гуманистических произведений. Здесь автор уже отчетливо осознал, что мотивы, движущие деятельность людей, причины их душевных переживаний и характеров следует искать в общественной жизни, в классовых отношениях.

Здесь мы уже не видим никакого противопоставления личной и общественной жизни, как это имело место в предыдущей его повести «Председатель ревкома». Именно в этом новом показе деятельности своего нового героя и правдивости художественного вскрывания его психики и надо искать общественно-идейный поворот Зоряна. Правда, и для этой повести Зоряна характерно, что основное свое внимание он обращает на главного героя, а все остальные становятся лишь фоном для него.

В произведениях реконструктивного периода, в частности в «Вардадзорской коммуне», Зорян еще не понял того крупнейшего поворота, который совершило крестьянство на пути своего социально-экономического развития. Зорян совершенно не заметил тех огромных классовых сдвигов, которые произошли в деревне. Это было большой творческой ошибкой автора.

Но уже в «Белом городе» Зорян пришел к правильному понимаю задач и фактов реконструктивного периода. «Белый город» принадлежит к числу значительнейших произведений нашей художественной прозы и является новым этапом на творческом пути самого Зоряна. Тема «Белого города» — социалистическое строительство. Главный герой повести коммунист Тигран. Он ведает отделом коммунального строительства города. Он всей душою предан этому делу.

Зорян описывает жизнь нового города, его быт. Он борется против той точки зрения, по которой коммунизм это — «государственная казарма», нивеллирующая всех людей и стригущая все человеческие богатые индивидуальности под одну гребенку. Для Зоряна, напротив, этот строящийся новый город представляется некоим живым, многообразным организмом, живущим полной и богатой жизнью.

Принять эту точку зрения, стать на эти позиции — это значит итти с пролетариатом, верить в его революционную силу и в победу социалистического общества. Это значит наконец совершить окончательный и решительный поворот на позиции социализма.

В этой общественной среде действуют герои Зоряна. С другой стороны, тут же обрисовывается и другой полюс — затхлое мещанство. Таким типом является подруга жены Тиграна Роза, способствующая ее уходу от Тиграна к архитектору Мирену. «Идеалом» этого мещанства является сытый желудок. С этой точки зрения Роза, по своей художественной законченности, является одним из самых совершенных героев романа. Ошибка автора в том, что это мещанство у него показано лишь в роли пассивного наблюдателя. И в самом деле в «Белом городе» мы не видим врага, словно он не борется, не противодействует, а только спорит. Когда Тигран описывает жизнь будущего города, Роза заявляет, что это — «дикий варварский режим». Это, конечно, проявление умонастроений определенной общественной прослойки. Роза по сути дела высказывает лишь то, в чем многие буржуазные мыслители обвиняют коммунизм.

Общественная деятельность Тиграна захватывает их целиком. Ведь история поставила перед ними такую крупнейшую задачу, как создание нового общества. И здесь герой Зоряна, как один из многих героев нашей эпохи, подымается до высокого уровня понимания общих задач нашего величайшего времени. Вот что отличает «Белый город» от «Вардадзорской коммуны», для героев которой ничего не ясно в грядущем, для которых реальны лишь собственные сомнения.

Третьим самым крупным и безусловно удавшимся типом является Анна — жена Тиграна. Зорян поставил себе целью показать жизнь и быт женщины, оторванной от общественной жизни, и для этого он выбрал именно семью Тиг-

рана. Тигран — коммунист и общественный работник, но он еще не сумел изменить жизнь своей семьи. Он отлично знает, что мещанство и обывательщина могут развиваться в такой семье, где жена далека от общественной жизни, он часто говорит об этом жене. Но, высказывая всякий раз совершенно верные мысли, он не предпринимает никаких реальных шагов для изменения жизни своей семьи. И это обстоятельство значительно снижает образ Тиграна.

В момент разрешения узла интриги главный герой Зоряна Тигран уже совершенно развенчан — из подлинного коммуниста он превращается в какого-то пресного моралиста. Для Тиграна как будто все равно: останется Анна с ним или уйдет. Этот сложнейший и серьезнейший вопрос человеческой жизни не так-то просто разрешается. Если бы Анна была такою же, как Роза, она, вероятно, не переживала бы никаких душевных волнений и быть может даже ничего не сказала бы и мужу. Равнодушие, с которым реагирует на ее трагедию Тигран, лишает его реальных черт и вносит в его характер элементы сухого схематизма. Сильный и темпераментный строитель в вопросах быта превращается в филистера.

Зорян принадлежит к числу тех наших передовых интеллигентов, которые в последние годы решительно перешли на позиции социализма. Гарантией тому его последние произведения, в которых автор сумел подняться до глубокого понимания жизни и законов движения человеческого общества. Начав с художественного описания судеб и забот маленьких людей, Зорян сейчас вплотную подошел к художественному отображению нашей эпохи и социалистического строительства.

КРИТИКА КРИТИКОВ

КРИТИКА «БРУСКОВ» [1]

В. Гречишников приводит в своей брошюре длинный перечень критических статей, посвященных Панферову.

Для огромного большинства критиков, писавших о Панферове, «Бруски», как верно замечает т. Гречишников, являлись лишь поводом для развития тех или иных методологических положений, лишь отправной точкой для полемики с литературными противниками. Вот почему прежние критические статьи о «Брусках» мало и недостаточно говорят о романе по существу, неполно раскрывают его проблематику, мельком касаются его художественных особенностей. Некоторым же статьям, написанным в последнее время (И. Новичем, Г. Васильковским и др.) помимо этих недостатков свойственен апологетический подход к творчеству Панферова вообще.

Монография В. Гречишникова выгодно отличается от большинства статей о творчестве Панферова. Вслед за биографией писателя дается анализ ранних произведений Панферова, предшествовавших «Брускам», и затем автор переходит к подробному анализу трех томов романа (система социальных образов, композиция, язык) и посвященной Панферову критики. Тов. Гречишников показывает, как с первых шагов своего литературного развития Ф. Панферов разрабатывал одну тему и даже одни и те же образы, последовательно переходя от полупублицистических очерков и наивных драматургических опытов к широким обобщениям «Брусков».

Тов. Гречишников более всесторонне, чем кто-либо из писавших о «Брусках», и в общем правильно вскрывает идейную сущность романа.

И, несмотря на то, что некоторые его общие формулировки звучат апологетически («Бруски» — «лучшая эпопея о деревне», «Бруски» представляют собою целый этап, определенную веху в развитии пролетарской литературы, являются... сгустком литературного опыта» и т. д.), он в конкретном разборе романа соединяет заслуженно высокую оценку «Брусков» с критическим отношением к произведению. Такое соединение позволило ему вскрыть многие слабые стороны содержания «Брусков» и то, что «в ряде случаев образы бедноты расплывчаты и схематичны» (например, образ Шленки, превращающегося в секретаря райкома [1], и то, что в романе «менее ярко показаны деревенские коммунисты», и не удались образы старой большевистской гвардии, и то, что «у женщин Панферова за голосом пола голос класса почти неразличим и не слышим» (этот недостаток частично устраняется в 3-й книге «Брусков») и т. д.

Не со всеми критическими замечаниями Гречишникова можно согласиться. Так, например, правильно отметив, что «колхоз дан Панферовым изолированно», Гречишников бросает автору такой упрек: «влияние партии на деревню по линии советов, кооперации, кредита, сельскохозяйственного налога, местного бюджета, обмена изделий индустрии на продукты крестьянского хозяйства — всего этого не видно в «Брусках». Вряд ли можно требовать от писателя включения в его произведение всех этих «линий», список которых к тому же легко поддается дальнейшему расширению. Да и роман Панферова не заслуживает упрека в излишнем сужении объема материала. Но, с небольшими поправками, можно отметить, что анализ образов романа и их развития, в котором выражено развитие идеи «Брусков», сделан В. Гречишниковым серьезно и внимательно, и читатель получит общее представление о сильных и слабых сторонах творчества Панферова, как пролетарского художника.

Сказанное не означает, что брошюра Гречишникова полностью отвечает предъявляемым к ней требованиям. Прежде всего совершенно недостаточен в ней анализ проблематики колхозного движения. Именно такая проблематика в первую очередь и объясняет нам высокое познавательное значение «Брусков», на которое правильно указывает сам Гречишников. Между тем Гречишников отделывается от этой проблематики общими фразами. Монография (а не частная

[1] В. Гречишников. Творчество Панферова. М. ГИХЛ. 1934. Стр. 108, 1 портрет. Тираж 5.000. ц. 2 р. 50 к.

[1] Остается бездоказательным лишь утверждение, что к числу схематичных образов относится образ Степана Огнева.

статья) обязана была подробно и всесторонне рассмотреть, как в «Брусках» определяются задачи аграрной политики партии в различные периоды, а в частности — в годы социалистической реконструкции.

Другим недостатком работы Гречишникова является то, что творчество Панферова рассматривается вне связи со всей советской литературой. Тов. Гречишников мог бы сослаться на то, что он писал монографию об одном писателе. Но, во-первых, никакая монография не может рассматривать творчество отдельного писателя вне контекста литературы его эпохи и класса. А, во-вторых, сам Гречишников заявляет о том, что «Бруски» «представляют собою целый этап, определенную веху в развитии пролетарской литературы». Этот тезис повисает в воздухе, он никак не доказывается.

Правда, Гречишников устанавливает отличие «Брусков» от так называемой «крестьянской» или «пролетарско-колхозной» литературы (Дорогойченко, Демидов, Замойский и т. д.) и проводит параллель между «Брусками» и «Поднятой целиной» Шолохова. Но эта параллель недостаточна для понимания места «Брусков» в пролетарской литературе и кроме того включает в себя ряд спорных и ничем не доказанных утверждений. «Шолохов в «Поднятой целине»,— пишет, например, Гречишников, — показал себя в большей степени художником краски, эпизода, портрета, жанровой сцены, нежели широких движений людских масс и социальных процессов». И еще: «Проблема партийного показа деревенской действительности в романе «Твердой поступью» разработана более четко и широко, чем у Шолохова». Почему? Роман Шолохова имеет свои недостатки. Но вовсе неправильно противопоставлять Панферова Шолохову как писателя «социальных процессов», дающего в своих произведениях «партийный показ деревенской действительности», «художнику краски, эпизода, жанровой сцены».

Третий недостаток работы Гречишникова сводится к слабости формального анализа. Обсуждение языка «Брусков», начатое А. М. Горьким, происходило уже после того, как брошюра т. Гречишникова была сдана в производство. Поэтому нельзя от нее требовать итогов этой дискуссии. Кроме того Гречишников критически относится к языку «Брусков». Но ему свойственен недостаток многих критиков-марксистов: неумение дать правильный и глубокий формальный анализ произведения.

Неверна, прежде всего, общая схема эволюции панферовского языка. По мнению Гречишникова языковым недостатком ранних произведений Панферова была «литературщина». Особенности языка первых двух книг «Брусков» Гречишников определяет следующим образом: «В «типичности крестьянского языка» Панферова — достоинства, но одновременно и недостатки романа: достоинство — «наступление» крестьянского колоритного живого диалекта на бесцветный общелитературный язык, достоинство—в этой «языковой нови» «Брусков, но ограниченная локальность этого языка — недостаток». Наконец, по заявлению Гречишникова, третья книга «Брусков» ставит задачу «разработки художественного языка эпохи решительных побед социализма и его творцов—рабочего класса и коммунистической партии».

Приведенная нами схема неверна в основе. Никак нельзя считать достоинством языка «Брусков» «наступление» на «общелитературный» язык. Наоборот, язык Панферова слаб именно тем, что он игнорирует этот «общелитературный» язык, что Панферов фонографический принцип записи живой речи возвел в художественный принцип, что он создал ложную теорию «языка революции» и «новых слов» (см. статью Горького «По поводу одной дискуссии»). В третьей книге «Брусков» язык значительно чище, но и здесь он далек от «языка... рабочего класса и коммунистической партии».

Гречишников правильно отмечает большую роль метафоры у Панферова, но его конкретные оценки языка тех или иных мест романа субъективно-произвольны, ненаучны, основаны на вкусовщине. Непонятно, почему Гречишников относит к метафорам «имажинистского» типа нижеследующие метафоры: «трепетная, как раннее утро», или: «Елиха Чануев... выл, точно придавленный пес». Непонятно, почему последняя метафора «деидеологизирует образ». Непонятно, почему Гречишников к числу «счастливых творческих находок Панферова» относит такую фразу: «тараканы по стенам, словно дробный дождь, шуршали в темноте». Звук дробного дождя непохож на шуршание. Такие необоснованные замечания имеются в изобилии.

Вот, например, Гречишников хвалит Панферова за то, что в 3-й книге «Брусков» в отдельных местах в качестве персонажа выступает сам автор: «Линию субъективного фактора в развитии сюжета романа укрепляет теперь и сам автор, нарушая установившуюся в первых двух частях произведения традицию авторского молчания, давая так называемые «лирические отступления и выступая в некоторых случаях от первого лица». Нарушение объективно-повествовательного стиля романа в таких выступлениях от первого лица почувствовал и сам Панферов, устранив их из переработанного для нового издания текста романа.

В заключение мы должны остановиться на стиле самой брошюры. Ей свойственна одна сухо-описательная интонация. Чувствуется, что автор п о н и м а е т роман, но последним н е в з в о л н о в а н. Такая «черствость» тона присуща ряду критических монографий и чуть ли не превратилась у некоторых критиков в признак научно-критического исследования. Язык брошюры неуклюж, штампован. «Сопротивление кулачества не п о к а з а н о». «Упрощенный п о к а з переделки людей»... «Как родилась эта вера н е п о к а з а н о»... «П о к а з силы старого в новой деревне».. «Автор п о к а з ы в а е т»... «В целом книга п о к а з ы в а е т»... «П о к а з а л правдиво»... Все эти цитаты взяты нами с д в у х страниц брошюры, посвященных ранним книгам Панферова. Оживляет свой язык Гречишников такими фразами: «Слово выцветает, оставляя на языковой ткани романа лишь серые пятна творческой слабости». Многим нашим критикам надо сейчас решительно бороться за очищение своего языка!

«Бруски» — крупное художественное произведение. Брошюра Гречишникова о нем — наиболее обстоятельное исследование из всего, что написано до сей поры о «Брусках». Но, как мы видели, и она может лишь относительно и с большими оговорками удовлетворить требование читателей на развернутый критический анализ творчества Панферова.

А. Селизановский

ЭСКИЗ ПОРТРЕТА [1]

Небольшая книжка Горелова о Слонимском, как сообщает предисловие Ин-та ЛИЯ ЛОКА, первая из серии работ о творчестве ленинградских писателей. За ней должны последовать работы о Федине, Тихонове, Либединском, Козакове, Толстом и др. Хорошее начинание. В Москве, в издательствах тоже составлялись подобные планы, но до сих пор ничто не реализовано. Вышла лишь одна книга Гречишникова о творчестве Панферова.

А. Горелов построил свою работу о Слонимском как творческую биографию. «Слонимский, — пишет Горелов, — в нескольких томах своих произведений дал путь интеллигента эпохи войн и революций, рвущего с историческими традициями своей среды, упорно старающегося шагать до конца в лад эпохе». И вот, шаг за шагом, хронологически следуя за книгами Слонимского от сборника рассказов «Шестой стрелковый» до последнего романа «Фома Клешнев», Горелов рисует этот путь, давая объяснение, почему у Слонимского возникали такие-то образы и мотивы, а не иные. Горелов показывает, как сложились главные образы Слонимского— Борис Лавров, олицетворяющий движение лучших слоев интеллигенции к пролетариату, и Клары Андреевны, его матери, воплотившей все пережитки старого, всю цепкость замшелого интеллигентского быта.

Горелов также правильно намечает и господствующий мотив в творчестве Слонимского. А именно мотив порядка и отсюда отталкивания от всего стихийного, хаотического, бессмысленно разрушительного. С этой стороны, т. е. со стороны разрушения смысла, естественной логики бытия, подошел вначале Слонимский и к изображению империалистической войны. Горелов правильно также показывает социальную природу творчества Слонимского. Но в книжке т. Горелова недостаточно ясно показано, каким образом эта тяга к порядку, к культуре, выражавшаяся раньше у Слонимского в форме художественного протеста против всего «алогического», получила новое историческое содержание, после того, как писатель убедился окончательно в том, что истинную «логику» истории несет пролетариат. Слонимский не про-

[1] А н а т. Г о р е л о в. «Путь современника». Изд-во писателей в Ленинграде, 180 стр., цена 2 р. 10 коп.

сто «перестроился», т. е. просто перелез с «ошибочного» россинанта на стопроцентный идеологический трактор. Слонимский органически вошел в пролетарскую революцию со стороны социально близкого ему мотива культуры, как «логического», разумного распорядка вещей.

У Слонимского, оригинального и искреннего художника, это вышло по-своему. Но с той же стороны в пролетарскую революцию вошел и целый ряд советских писателей (Шагинян, Эренбург в его романе «День второй», Федин и многие другие). Это типично было для целого слоя интеллигенции. Надо было раскрыть своеобразное, т. е. личную форму этого процесса у Слонимского. Горелов делает это не точно. Сопоставляя проблематику Слонимского с аналогичной проблематикой Олеши, Горелов не столько раскрывает типическое (а оно вовсе не воплощено только в одном Олеше), сколько растворяет характерное для Слонимского в общем, рассматривая Слонимского только как иллюстрацию «пути интеллигента».

Тоже не точно, т. е. не вполне конкретно, Горелов решает вопрос о типе творчества Слонимского, о характере его образов. Горелов пишет: «Слонимский — писатель рассудочный, сугубо рационалистический. Его романы являются безусловным развитием какого-то определенного круга идей». В какой-то мере это положение правильно. Но только «в какой-то мере». Художественная работа всякого писателя всегда является выражением или развитием некоторых идей, излюбленных для данного автора, органически близких ему. У больших мастеров, внешне совсем различных по манере письма, как например, Пушкин, Толстой или Горький, мы можем уловить характерную для каждого писателя интонированность творчества, знаменующую определенный духовный строй, свойства идейного склада.

Значит, не в том дело, что Слонимский живет в определенном кругу идей. Это его не отрицательное, а положительное качество. Это говорит о внутренней цельности человека. Это условие для всякой серьезной работы в области искусства. А дело в том, что по идейному складу своему Слонимский слишком схематизирует свои живые представления о действительности. Тут т. Горелов прав, усматривая в писаниях Слонимского некоторую рационалистичность.

А. Горелов и тут нащупывает правильные обобщения, но опять не доводит их до конца. Он в этой рационалистичности видит наклонность к абстрактной спекулятивности мышления, которое одевает художественной плотью уже заранее готовые идеи, как скульптор одевает глиной железный каркас. Горелов считает, что этот недостаток разительнее всего обнаруживается у Слонимского, когда он берется за изображение большевика, и что этот недостаток присущ и другим советским писателям. Горелов пишет: «И Фома Клешнев, и Увадьев, и Андрей Бабичев, разве не представляют и они жизненные моменты «большевика вообще», превращаясь тем самым в «абстрактные сущности рассудка». Тов. Горелов излагает правильную мысль, но не развивает ее до конца, потому что рассуждает тоже «вообще», в отрыве от нашей действительности, оставаясь на почве только отвлеченных положений. Он пишет: «Схематизм образов коммунистов в таких романах, как «Фома Клешнев» или «Соть» Леонова, или «Гидроцентраль» Шагинян—закономерность. Творческий метод писателя не находится в механическом сцеплении с мировоззрением, и художественное освоение мира может отставать от идейного развития писателя, так же как идейность писателя может в конкретной ситуации не соответствовать высоте художественного отражения им процессов действительности».

Почему схематическое изображение коммунистов для Слонимского, Леонова или Шагинян — закономерно? Потому что творческий метод м о ж е т расходиться с мировоззрением, и наоборот, отвечает Горелов. Это не ответ, это пустая форма. Надо сначала доказать, что образы коммунистов действительно схематичны, а потом показать, какие же конкретные причины закономерно привели к такого рода изображению коммуниста. А преодолеть рационализм — по Горелову — может только талант [1]. Разве дело только в таланте писателя?

Схематичность или рационалистичность в изображении людей и явлений пролетарской революции вовсе не является только личной склонностью к спекуля-

[1] «Талант художника, — пишет Горелов, — познается в том, насколько способен он и самые причудливые формы выражения прощупать, как типичное, как сущность пролетарской революции».

тивному мышлению таких писателей как Слонимский, Шагинян, Леонов и др. Но это социальное свойство интеллигентов, входящих в революцию «головой». Есть и другая сторона. Ее, пожалуй, с наибольшей полнотой выразил Слонимский.

Это умный писатель, без иллюзий взирающий на действительность, сдерживающий себя в своем охлажденном стиле. Но внутренне Слонимский очень впечатлителен в социальном смысле. Отсюда его политическая острота, стремление вопросы ставить «на попа», прямолинейно, в лоб. С удивительной последовательностью Слонимский отобразил в своих произведениях действительно путь интеллигенции за годы революции, со всеми зигзагами этого пути («Средний проспект», например). Слонимский уловил также свойственный пролетарской революции «нормативизм», ее идейную предначертанность, начало плана, железного руководства, словом, все те ведущие опорные линии, которые подобно геометрической сетке схватывают сложную действительность и указывают пути ее развития. Эта черта у Слонимского лишь по-интеллигентски широко разрослась, выразилась лишь в господстве рационалистического, как у Олеши эта черта нашла свой отклик в страстной риторике его произведений.

Как результат недостаточно конкретного подхода Горелова к работам Слонимского, получилось полное отсутствие анализа художественной стороны его произведений. Это отмечает даже предисловие Ин-та ЛИЯ ЛОКА к книжке Горелова. А вместе с тем скупое и обдуманное письмо Слонимского многое дает понять в его творческом движении, отобразившем очень типичные, очень характерные стороны нашей действительности.

Тов. Горелов остановился как бы на полдороге в выполнении тех задач, которые стояли перед ним. И материал им взят тоже главным образом в рамках самого Слонимского.

Таким образом недостатки работы тов. Горелова проистекли из недостаточно точного, из недостаточно конкретного подхода к делу. В ней самой сохранились еще пережитки рапповского схематизма и вульгарного социологизма. Отсюда вовсе не следует, что работа т. Горелова лишена своих достоинств. Прежде всего Горелов показал себя в этом очерке с хорошей стороны, как чуткий критик, умеющий по-настоящему прочитать, а затем дать правильную экспозицию художественного произведения. А затем, надо сказать, что в общих чертах Горелов дал правильную характеристику социальной (правда, только социальной) природы творчества Слонимского. И всякий читатель, желающий изучить творчество Слонимского, найдет в книге Горелова необходимый путеводный материал.

Книжка написана довольно живо, неплохим языком, но неровно. Производит впечатление, что она недостаточно дочищена в языковом отношении (например: «Борис излечивается от угара, погнавшего его на бойню». Или: «Он увидел мировую бойню в ее постыдной наготе». Или: «Под сухим огнем революции зашевелилась социальная группа интеллигенции». Или: «Сухой, абстрактный Олейников, не наполненный еще живой кровью страстей, знаменует собой шаг вперед в развитии Слонимского» и т. д.).

Книжка Горелова — это эскиз портрета, эскиз однако достаточно полный, чтобы судить об оригинале. Вот почему это полезная работа.

К. Зелинский

ВОПРОСЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ[1]

В июльских номерах центральных газет появились подробные «подвальные» отчеты и статьи о создании в глухом селе Заметчино Воронежской области филиала Академического Малого театра и о первых его постановках.

Это действительно величайшее и знаменательное событие. Каждое такое событие в нашей стране является большим радостным праздником, оно свидетельствует об очень многом: о дальнейшем социалистическом строительстве, о росте зажиточности колхозников, об изменяющемся облике новой деревни, о расцвете в нашей стране искусства, о проникновении большого и подлинного искусства в самые глухие уголки деревни, и о многом еще другом.

И, разумеется, совсем не случайно всплывает этот факт, когда хочется написать о критической книжке, посвя-

[1] Ю. Юзовский. Вопросы социалистической драматургии. 1934. М. Советская литература». 197 стр. Тираж 10.000, цена 1 р. 75 к.

щенной советскому театру, острым и актуальным проблемам нашей драматургии.

Советская драматургия и театр по своим идеям, мастерству, исканиям, по своим реальным тенденциям по праву заслуживают больших теоретических обобщений, хороших критических книг. Наша критика вообще в этом отношении очень бедна — она плохо и совершенно недостаточно переваривает те огромные материалы, которые ей дает развивающееся социалистическое искусство. Речь в данном случае идет не о критических отзывах или статьях о том или ином произведении, о той или иной пьесе или театральной постановке. Мы имеем в виду большие философские обобщения того нового, что дает советское искусство, теоретический анализ реальных тенденций и линий, по которым развиваются и будут развиваться наши драматургия, театр, живопись, музыка и пр.

А именно такого рода работ у нас очень мало.

Книжка т. Ю. Юзовского «Вопросы социалистической драматургии» тем интересна, что она смело и остро ставит большие и важные вопросы, делает широкие обобщения, заставляет думать, спорить. В этой книжке очень много дискуссионного — об этом пишет в предисловии сам автор. И в этой дискуссионности абсолютно ничего плохого нет. Известно, что советская драматургия и театр не являются однородным телом; объединенные единой идейной и политической платформой, в них, в советской драматургии и театре, тем не менее борются различные направления, защищающие свои определенные своеобразные творческие методы, по-разному определяющие творческие задачи и линии развития и т. д.

Юзовский, анализируя в своей книге различные направления, становится на определенную сторону, критикует другую, занимает а к т и в н у ю позицию. Ясно, что книга вызовет и должна вызвать споры.

Что же собой представляет книга?

Юзовский, как «драматургический» критик, принадлежит к числу тех, к сожалению, немногих критиков, работы, статьи, рецензии которых читаются с интересом. «Тайна» этого интереса заключается в том, что Юзовский не любит эмпирически регистрировать факты, ограничиваться констатацией того-то и того-то, внешней характеристикой пьесы, постановки, игры артистов и т. д. Характерной чертой Юзовского является стремление к глубокой, теоретической постановке вопросов, «к всестороннему «опосредствованию» проблемы, стремление к обобщениям. В этом легко убедиться, если даже бегло просмотреть его «Вопросы социалистической драматургии». На конкретном материале многочисленных драматургических произведений, главным образом на пьесах Погодина т. Юзовский ставит и пытается решить такие большие и интересные вопросы, как содержание и форма, как вопрос о новых чертах советской драматургии, об отношении советского театра к произведениям классиков, и т. д.

Нет надобности доказывать большое значение всех этих вопросов — они являются боевыми проблемами не только драматургии, но и всей советской литературы.

Юзовский совершенно правильно поступает, когда он исходный пункт советской драматургии и общих выводов ищет в новом качестве, в новых чертах нашей драматургии, в разграничении литературы буржуазной и социалистической. Это методологически совершенно правильно. Нельзя рассуждать о различных направлениях в советской драматургии, о новом содержании и новой форме, о сюжете, о композиции, о характерах, не установив того нового, что несет с собой советская литература, в частности, драматургия.

Юзовский, опираясь на работы Маркса и Энгельса главным образом, на замечательное произведение Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства», считает, что главной чертой буржуазной драматургии являлась ее «семейная форма», развитие драматического противоречия, конфликта в форме «семейных» столкновений, в форме борьбы внутри семьи — отца и сына, брата с братом, или в форме борьбы одной семьи с другой. Юзовский прав, когда говорит, что эта черта буржуазной драматургии была обусловлена такими коренными причинами, как буржуазные формы производства. Отсюда автор книги выводит и знаменитый любовный «треугольник», и сюжет, и построение, и прочие компоненты буржуазной драмы.

Совершенно и принципиально иной строй общественных отношений в нашей стране меняет коренным образом содер-

жание жизни. Вместе с этим драматургия приобретает и должна приобретать новые формы. Старые «семейные формы» драматургических произведений разрушаются. Новой формой, в которой развиваются и разрешаются драматические конфликты и противоречия, является завод, общественная организация, стройка.

Это явление, отмеченное Юзовским, позволяет ему правильно ориентироваться в различных тенденциях, имеющихся в советской драматургии, правильно указывать на те из них, которые неизбежно будут развиваться и займут основное место в нашей драматургии, а также возражать против тех драматургов, которые, используя старые «семейные формы» драматического конфликта, возводят их в принцип.

В этом утверждении правильно схвачена очень важная и новая черта советской литературы и драматургии. Разумеется, этим еще не исчерпывается вопрос о новых качествах нашей литературы, в частности здесь только косвенно подразумевается такой решающий факт, как появление в литературе нового «типического характера», нового человека (Юзовский об этом тоже пишет, но вскользь).

Конечно, вопросы эти очень сложные, их нельзя решить одним только теоретическим утверждением о том, что «новое содержание требует новую форму», хотя само по себе это положение совершенно правильное и не может быть опровергнуто. Сложность вопроса о содержании и форме заключается в том, что между ними нет, как это думают многие, прямолинейной и непосредственной связи, что часто новое содержание может быть выражено в старых формах и новые формы могут заключать в себе старое содержание и т. п. Поэтому не всякий «новатор», выдумывающий новые формы, делает революционное дело в области искусства. Под этой «новаторской» формой можно очень часто найти старенькое, как мир, содержание. С другой стороны, утверждение, что новое содержание может быть выражено в старых формах («лишь бы новое содержание!»), легко превращается в софистику, если оно не выражает объективное положение вещей, если оно возводится в абсолют.

В действительности бывает такое положение, когда те или иные старые формы можно и должно использовать, но наступают и такие моменты, когда старые формы абсолютно непримиримы с новым жизненным содержанием, и тогда это последнее, по гегелевскому определению, переходит в с в о ю форму. Стало быть дело не в абстрактно-теоретическом жонглировании той или иной формулой, а в теоретическом обобщении живой практики.

Анализируя живую драматическую практику, Юзовский правильно показывает наличие в ней тенденции, сохраняющей по инерции старые «семейные формы», в которые втискивается такое содержание, которое по своей природе не терпит узких рамок семейной драмы или комедии.

«Ударник и неударник, — пишет он,— не обязательно должны выступать друг против друга как сын и отец («Дело чести» Микитенко), а социал-демократ и коммунист как отец и сын («Суд» Киршона), а коммунист и обыватель как брат и брат («Заговор чувств» Олеши), а революционер и контрреволюционер как сестра и брат («Огненный мост» Ромашова), а кулак и коммунист как брат и брат («Барсуки» Леонова)» (54—55 стр.).

Иначе говоря, революция в своем поступательном движении уничтожает семью как основную хозяйственную клеточку общества, действие переносится на более широкое поле, основной клеточкой становится завод, колхоз, общественная организация. Поэтому показ, например, социалистического соревнования в форме семейных противоречий между отцом и сыном, конечно, не только сужает, но и не передает всего богатства, всего того нового, что характеризует социалистические общественные отношения. И в этом смысле Юзовский, резко выступающий против абсолютизации этой тенденции, против возведения ее в принцип, что делают некоторые драматурги, несомненно прав.

При этом Юзовскому следовало бы резче подчеркнуть, что дело вовсе не в том, что кто-то собирается начисто отрицать «семейные формы» драмы или комедии. «Семейные формы» многих советских пьес вполне правомерны, в них нашли свое отражение определенные этапы, определенные стороны развития пролетарской революции и социалистического строительства. Речь идет о ломке буржуазной семьи, о классовых противоречиях, которые выражались именно в

семье, между отцом и сыном, братом и сестрой, и т. д.

Действительность и сейчас еще полна такими фактами, когда, например, мать-колхозница выступает против сына лодыря или мужа, не желающего работать в колхозе, когда сын против иконы, а мать за, и пр.

Поэтому «семейные формы» драмы или комедии вовсе не являются некоей запрещенной формой, не говоря уже о необходимости изображения новых социалистических отношений в семье.

Стало быть возражения направлены не против использования этих старых форм, а против их раздувания, преувеличения, превращения в абсолют, в основную форму изображения социалистической действительности, таких сторон ее, которые никак не вмещаются и не могут быть вмещены в старые формы.

Нам хочется отметить, что, нападая на такого рода тенденцию, предупреждая об опасности ее дальнейшего развития, Юзовский не отбрасывает драматургию, выражающую ее (тенденцию); он высоко расценивает «Чудак», «Страх», он говорит о положительных чертах влияния творчества Афиногенова на советскую драму, которое выражается «в привлечении внимания к психологии героя, к показу его «в противоречиях и опосредствованиях». «Драматурги и критики должны быть внимательны, не торопиться с рецептами, не заявлять «рой свои проходы к новой форме именно отсюда, ибо отсюда я обыкновенно рою» (стр. 72). Он совершенно правильно выступает против абсолютизации этой тенденции.

В связи с вопросом о содержании и форме, поставленным автором, как мы видели правильно и интересно, Юзовский пытается наметить решение вопроса о сюжетности и бессюжетности. Защищая драматурга Погодина от нападок за его «бессюжетность», он считает, что бессюжетность не тожественна недраматичности. «Энергичный сюжетный стержень, упругая пружина интриги, захватывающая зрителя, конечно имеет активный, воздействующий на зрителя характер. Но здесь опасно было бы обобщение».

«Мы только хотим сказать, что безразличная, ненадетая на сюжетный стержень реплика о пасьянсе или о влиянии квасцов на ращение волос (в пьесах Чехова.—М. Р.) может быть драматической» (стр. 122).

Эти свои положения Юзовский доказывает примерами Чехова и Горького. Однако мнение Юзовского по этому вопросу нам кажется очень спорным, ибо большим недостатком всей нашей литературы, в том числе и драматургии, является неумение дать хорошо построенное, сюжетное произведение. «Эпизодичность», чисто механическая связь сцен и эпизодов в пьесах Погодина, Вишневского и др. свидетельствуют, во-первых, об исканиях новой формы, н о в о г о сюжета и, во-вторых, об их неумении еще дать цельное, хорошо скомпанованное во всех частях сюжетное произведение. Сам т. Юзовский на стр. 23 говорит о том, что «распространенная в нашей драматургии работа «эпизодами» есть явление «периода бурного первоначального накопления нашей драматургии», т. е. периода, когда драматургия ушла от старых сюжетных канонов и не может еще дать произведений с новым сюжетом, соответствующим новому качеству советской драматургии.

К числу проблем, особенно интересующих Юзовского-критика, принадлежит очень большая и чрезвычайно важная проблема использования и постановки на советской сцене пьес классиков. Юзовский дает не только правильное в общих чертах решение этого вопроса — это не так уж трудно сделать, — но проявляет большое критическое чутье в интерпретации той или иной пьесы, того или иного характера с точки зрения современных наших задач. При постановке Гоголя или Островского на советском театре многие режиссеры легко становятся на путь прямой и непосредственной передачи материала пьесы, не проникая в их огромный, очень часто прогрессивный социальный смысл, который, быть может, и не думал передать писатель, но который вытекает из материала, из реалистического изображения действительности.

Статьи Юзовского о постановках пьес буржуазных писателей отлично сделаны, с глубоким знанием материала пьес, каждой роли, с пониманием их социального смысла, часто скрытого в одной-двух репликах; кроме того эти статьи, особенно статьи об Островском, очень д е й с т в е н н ы. Мы не сомневаемся, что режиссерам и постановщикам они должны оказывать огромную практическую помощь.

А этим критик и поистине может гордиться!

Ведь задача критика, хорошего, действующего, умного, заключается в том, чтобы ответ на всякую большую или маленькую проблему, волнующую читателя, зрителя, находить в живой, кипящей практике современности, в тех глубоко-эмпирических, коренных узлах борьбы, которые выдвигаются всем ходом социалистического строительства. Хорош и талантлив тот критик, который обсуждает постановку пьесы Гоголя или Островского, Сухово-Кобылина или Дюма, или, анализируя советские пьесы Погодина или Киршона, Вишневского или Корнийчука, может протянуть живые нити самым острым практическим проблемам жизни

Для этого критик должен обладать огромным чутьем жизни, тонко чувствовать ее движения и изменения, видеть ее главные, решающие стороны, ориентироваться в ее универсальных, всесторонних связях.

Просто и легко, например, объявить крамолой и «неудачей» мейерхольдовскую «затею» с «Дамой с камелиями» и гораздо труднее увидеть и показать живую основу этой затеи, показать конкретные жизненные причины, толкнувшие такого большого мастера к этой теме, труднее объяснить причину огромного успеха «Дамы с камелиями» у советского зрителя.

Нам сдается, что очень неплохо это сделал Юзовский в своей большой статье «О красоте жизни» и «Даме с камелиями», в которой также, как и в рецензируемой книге, проявляется знание своего дела, острое чувство жизни, любовное отношение к делу развития советского искусства.

М. Розенталь

НОВАЯ КНИГА О ПУШКИНЕ

Книга Мышковской[1], повидимому, не преследует каких-либо задач исследовательского порядка. В ней нет ни новых фактов, ни нового освещения фактов общеизвестных. Правильнее рассматривать ее как сборник популярных очерков, имеющих своею целью познакомить широкую читательскую аудиторию с некоторыми явлениями литературной жизни 20—30 годов: с альманашной литературой, с основными направлениями художественной прозы того времени, с литературной практикой Пушкина на последнем этапе его писательского пути, наконец — с журналистикой эпохи.

Это, вообще говоря, неплохо. Пушкин — «любимейший поэт Советского союза», а популярной литературы о Пушкине нет совершенно. Кажется, двенадцатилетней давности книжка Фатова, к тому же представляющая собой явный образец популяризационного брака, — последнее, что было в этой области.

К сожалению, опыт Мышковской приходится признать не вполне удавшимся. Мышковская совершенно не учла того обстоятельства, что для популяризатора обязательно знакомство, хотя бы элементарное, с литературой предмета. А она с этой литературой знакома исключительно поверхностно.

Мышковская даже пушкинских текстов как следует не знает, и не каких-нибудь вариантов и черновиков, которые можно найти только в комментарии к академическому изданию, а самых обычных, таких, которые, собственно говоря, должен бы знать и тот читатель, к которому она адресуется.

Она цитирует, например, «Письмо к издателю», напечатанное в пушкинском «Современнике», в простоте душевной думая, что это на самом деле «письмо одного провинциального читателя», между тем как в действительности автором письма является Пушкин. Авторство Пушкина в отношении этого письма установлено много лет назад; в качестве бесспорно пушкинского оно напечатано в гихловском шеститомнике.

Ведь такого рода ошибка в студенческом докладе не может быть терпима, а в книге о Пушкине она является прямо таки криминальной.

Правда, примеров столь катастрофической безграмотности в книге больше нет. Но недостаточность научного багажа Мышковской все же ярко выступает почти на каждой странице ее книги.

Автор пишет, например: «Еще до Пушкина, во времена Карамзина, появился новый дворянский читатель, преимущественно столичный, не без влияния патриотизма и войны 1812-го года, потянувшийся к русской литературе (доголе он питался французской, поскольку вообще читал). Численно он был не

[1] Л. Мышковская. Литературные проблемы пушкинской поры. Изд. «Советская литература». М 1934. Стр. 187. Тир. 5.000 экз. Цена 2 р., пер. 50 к.

особенно велик. После того, как отгремели звуки войны, чувства интимные, домашние стали больше всего интересовать и волновать этого дворянского читателя. Жуковский, тончайший лирик, но поэт ограниченного малого круга чувств и узкой тематики, оказался наиболее созвучным этому настроению».

Здесь наворочено столько несуразностей, что трудно даже сразу разобраться в них. Во всяком случае считаем нужным довести до сведения Мышковской следующее. Первое. Деятельность Карамзина как художника-беллетриста прекратилась в 1803 году, почти за десять лет до войны 1812 года; так что называть время после 1812 года «временем Карамзина» по меньшей мере не точно. Второе. Период, следующий за наполеоновскими войнами, отмечен вовсе не повышенным тяготением дворянской интеллигенции «к чувствам интимным, домашним», а совсем другими признаками: резким ростом антиправительственного, антикрепостнического брожения, возникновением первых тайных обществ, широчайшим распространением подпольной политической поэзии и т. д. Камерная, салонно-кружковая эстетика карамзинизма в эти годы вступает в стадию окончательного загнивания и распада. Третье. Жуковский к этому времени вовсе не «оказывается наиболее созвучным», а наоборот, становится объектом довольно резких нападок со стороны самых разнообразных слоев литературной общественности эпохи.

Мышковская пишет: «Малые стихотворные жанры, всевозможного рода безделки начали свое бытие еще до прихода Пушкина, при Карамзине и Батюшкове, но за небольшими исключениями были еще неполноценными видами, в них еще не было биения жизни. Само появление и распространение их однако свидетельствовало о назревающей в них потребности. Иначе говоря, до Пушкина и его соратников малый стихотворный жанр хотя и существовал, но радикального поворота в литературе, массовой смены жанра еще собой не представлял. Настоящими созидателями жанра русской романтической лирики явились Пушкин и примыкавший к нему круг писателей, выразившие в ней идеологию промежуточной прослойки дворянства (преимущественно средне-поместного) на отрезке конца 10 и 20 годов».

Доводим до сведения Мышковской следующее. Первое. «Малый стихотворный жанр» не только «начал свое бытие» при Карамзине и Батюшкове, но при Карамзине же и Батюшкове и достиг своего наибольшего расцвета. При Пушкине он перестает быть фактом литературы и становится фактом повседневного речевого обихода светского общества. Отношение самого Пушкина к карамзинистской эстетике «малого стихотворного жанра» было сложным, но скорее отрицательным, чем положительным. Второе. Никаких «соратников» у Пушкина никогда не было. Пресловутая «пушкинская школа» — историческая фикция. Были, правда, Розен, Щастный, Деларю, но это были не соратники, а эпигоны. Третье. Что такое «русская романтическая лирика» — вообще неизвестно. Лирика Жуковского? Да. Лирика Рылеева? Да. Лирика поэтов-любомудров? Да. Достоверно только одно: что к альбомно-будуарной лирике, о которой говорит Мышковская, подобное определение менее всего приложимо. Что касается Пушкина, то говорить о романтических тенденциях в его творчестве надо прежде всего в связи с его южными поэмами и позднее — «Борисом Годуновым» и менее всего — в связи с его лирикой. Четвертое. «Промежуточная прослойка дворянства (преимущественно средне-поместного)» — вообще бессмысленный набор слов.

Первая цитата взята с первой страницы книжки Мышковской, вторая — со второй. К сожалению, объем рецензии не позволяет нам умножать количество цитат, но до ста восьмидесяти семи — количество страниц в книжке — их можно было бы довести без всякого труда.

Читатель, который пожелал бы проделать подобную работу, собрал бы редкую по полноте коллекцию образцов невежественных положений (традиционным героем романтической поэмы является по Мышковской «обыкновенный светский дэнди»), комических формулировок (тот факт, что традиции придворной поэзии были живы в начале прошлого века, подтверждается близостью ко двору Карамзина и Жуковского), развязности («так писал в 1928 г. Надеждин не без ехидства и с камнем за пазухой, предназначенным для Пушкина»), зауми. («Между тем, романтическая поэзия по самой сути своей, исходя из тех потребностей, ради которых она родилась и которые была призвана выражать, во всех перечисленных добродетелях немало не нуждалась») и т. д.

Иногда же Мышковская довольно бес-

помощно пересказывает чужие мысли. Благой в своей работе о «Медном Всаднике» говорит, например: «После разгрома декабристов, как известно, «присмирел» и сам Пушкин. Интересно в связи с этим отметить, что эпитет смиренный вообще излюблен им на протяжении его творчества 30-го и после 30-го года. И не только он отмечается частотой употребления, но и появляется на чрезвычайно характерных местах:

«И присмирел наш род суровый».

«Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья»...

«Смиренная проза».

...Общая литературная эволюция Пушкина с ее явной, отмечавшейся исследователями тенденцией перехода от поэтических мечтаний — стихов — к «смиренной прозе»... протекает в явной параллельности с его политическим смирением и социологической «умиренностью». У Мышковской читаем: «Смирились вы, моей весны высокопарные мечтанья» — эти строки символизируют собой не простой переход от молодости к зрелости, не спокойную эволюцию от романтизма к реализму, а сложный и в сущности трагичный период в жизни Пушкина, углубивший его созданья и далеко раздвинувший горизонты его. Самый термин «смирились» и «смиренный», начавший так часто звучать в пушкинском лексиконе 30 годов, свидетельствует о невольном подчинении каким-то новым законам и идеям, а метафорическая формула — «в поэтический бокал воды я много подмешал» — во всем блеске своем говорит о немалом сочувствии к прошлому и явном пренебрежении к настоящему». Отметим, что имя Благого в этом рассуждении не фигурирует ни разу.

Все сказанное по сути дела освобождает нас от необходимости говорить о теоретико-методологических установках работы Мышковской. Тем более, что и здесь Мышковская не идет дальше упрощенно-вульгарного повторения принципов и схем модной когда-то теории «социального заказа»: такая-то группа писателей обслуживает такую-то группу читателей; меняется характер читательского спроса, меняется характер писательской работы. «Старая придворная поэзия — широковещательная ода и высокая трагедия XVIII века — умерли естественной смертью, у них не было больше ни читателей, ни зрителей»... «Усиленное распространение прозы в 30 годах... вследствие огромного спроса на нее нового читателя из мещанства и разночинства»... «Секрет власти и могущества «Библиотеки»... был в ее необыкновенном умении приспособляться ко вкусам нового читателя»...

Цеховое пушкиноведение являет собою картину мало привлекательную. Кадровые пушкинисты работают без всякой теоретической базы, без широких перспектив, без воли к научному обобщению. Но когда приходится иметь дело с книгами, подобными рецензируемой, невольно начинаешь думать: какая-нибудь третьестепенная записка какого-нибудь третьестепенного знакомого Пушкина, с десятистраничным, разбухшим, перегруженным мелочами комментарием все лучше, чем такие «исследования».

И. Сергиевский

РУКОПИСЬ И ЕЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ[1]

«Писать раздвоенным пером — нелюбопытная возня».

Н. Тихонов

В небольшом трактате в «Литературной газете»[2], посвященном анализу концепции русского символизма, данному в романе «Ворон» («Символисты») Ольги Форш, имеется замечание, что «автор осложнением сюжетной архитектоники несколько запутал задачи».

«Автор» очевидно этим обстоятельством запутал не только свою задачу, но и задачу автора трактата, так как писать трактат о трактате гораздо легче, нежели трактат о вещи, которая обременена «досадной подробностью» в виде признаков художественного произведения. Трактат, впрочем, был бы вполне дельный, если бы автор не забывал, что говорит о художественном произведении.

А это заблуждение ведет автора к странной методологии. От всего конкретного художественного облика романа он отмахивается, ссылаясь на то, что облик этот является результатом наличия у автора некоих «композиционных» как он говорит «целей». «В целях композиционных в один описываемый круг событий и людей включен другой круг» говорит автор трактата... «Это нужно автору романа в целях «развития сюжета». Но не в нем суть романа», продолжает он.

При такой трактовке «композиционные цели» и «цели развития сюжета» выступают как вполне, правда, невинное и дозволенное, но совершенно «частное» занятие писателя, мало идущее к делу.

Так как мы полагаем, что «композиционные» цели романа не существуют сами по себе вне романа, являясь неотделимой его стороной, так же, как и «развитие сюжета» неотделимо от его «сути», мы на всех этих вопросах и остановимся. Кстати, мы попытаемся даже разъяснить автору статьи в «Литературной газете», почему анализ романа Ольги Форш столь послушно улегся в форму его трактата и почему «композиционные цели» романа показались ему не столь существенными.

Но прежде чем перейти к конкретному анализу романа, еще одно отступление о критике: в номере втором «Литературного Современника» за 1934 г. помещена статья Г. Горбачева, посвященная Ольге Форш. На этот раз автор сам ограничивает свою задачу и пишет, как он сам определяет, «Работу о мировоззрении Форш».

При такой заданности статьи естественно, что последний роман Ольги Форш послужил лишь поводом к заключительному перечислению тех «пороков» в мировоззрении, которые еще не преодолены писательницей, и выделению тех мест романа, которые указывают на сдвиги в этом мировоззрении.

Возможно, что такое ограничение задачи законно, и не об этом ограничении хотим мы здесь сказать в связи со статьей Г. Горбачева.

Статья настойчиво наталкивает нас на другой вопрос: это вопрос о некоих «ножницах», образующихся иногда между «углом зрения» критика и углом зрения читателя, даже если предположить полное их единомыслие.

Г. Горбачев очень тщательно и, по всей видимости, очень верно проследивший за всей проблематикой творчества Ольги Форш, за своеобразным движением этой проблематики, легко «расписал» ее новый роман по многим графам ее старых заблуждений. Сделав ссылки на некоторые места романа, указывающие на новые и плодотворные сдвиги в мировоззрении писателя, критик поставил точку.

Нам представляется, что здесь все же не хватает довольно существенной вещи—не хватает «раккурса» романа уже не с точки зрения движения мировоззрения писателя, а с точки зрения той самой действительности, в которой роман предназначен к функционированию.

В самом деле: когда читатель остается с глазу на глаз с книгой, он в праве не рассматривать ее с точки зрения эволюции мировоззрения писателя, а с точки зрения того «эффекта», который эта книга ему, читателю, непосредственно дает.

---

[1] Ольга Форш. Ворон. Роман. ГИХЛ. Л. 1934, стр. 148. Тираж 10.250 экз. Цена 2 р. 80 к.

[2] «Л. Г.» № 56. 1934. «Символизм и символисты».

Итак, мы попытаемся, во-первых, связать разорванные «Литературной газетой» стороны романа и, во-вторых, посмотреть на этот роман главным образом с точки зрения требований и запросов той живой «среды», на которую роман рассчитан, так как именно эта точка зрения не ясна до сих пор в критике.

В дружеской группе комсомольцев одна комсомолка, Нина Каданова, обладает интеллигентской биографией. Она дочь одной из тех женщин, судьба которых, строй мыслей и поступков определялись отголосками культуры русского символизма. Нина Каданова попадает за границу и вывозит оттуда рукопись, посвященную делам и дням русского символизма. Автор рукописи — друг ее матери — белый эмигрант Таманин. В рукописи содержится в частности биография матери Нины Кадановой. Персонажем рукописи Нины Кадановой неожиданно оказывается «живой» символист — учитель Лагода. Рукопись предназначена к обсуждению в комсомольской группе в плане счетов комсомола с прошлым, выяснения отношений к нему.

Можно как будто предположить, что писатель взялся за чрезвычайно нужное и острое дело, он устраивает суд над реакционным «символизмом» перед лицом молодого советского поколения. Правда, это предположение почти «навязывается» сюжетной схемой. Но нужно сразу же сказать, что читатель довольно скоро убеждается, что суда над символизмом роман не содержит. С точки зрения судебных традиций в нем происходят странные вещи: подсудимый и судья меняются местами, и в результате трудно понять, кто кого судит: комсомольцы ли судят символистов или наоборот — символисты судят комсомольскую группу. Совершенно бесспорно, что причиной этого явился целый ряд иллюзий, пристрастий, переоценок и недооценок автора. Перечень этих иллюзий, пристрастий, недооценок и переоценок дан в статье Горбачева и частично в статье «Литературной газеты».

Уже сказано ими о переоценке значения наследия символизма как философской системы, о неверном понимании нашей постановки вопроса о культурном наследии, при котором наше малое внимание к культурным ценностям упадочного идеализма символистской эстетики и философии кажутся Ольге Форш разрывом с культурной традицией прошлого вообще. Сказано и о метафизическом противопоставлении индивидуализма и коллективизма, о механистической трактовке нашего понимания коллективизма и т. д. и т. д.

Все это совершенно верно, но недостаточно. Остался анализ тех конкретных художественных форм, в которые вылились ошибки Ольги Форш, общий художественный «результат» этих ошибок. Только при таком анализе ошибки эти приобретают «поучительность».

В центре романа рукопись белого эмигранта Таманина о символистах. В ней чрезвычайно богато и разнообразно воскрешены настроения, владевшие частью реакционных кругов русской интеллигенции начала века, напомнен круг проблем, интересовавших ее, воскрешена сложная система реакционного бытового «мракобесия» и сложная система высоких ассоциаций, которыми оно сопровождалось и оправдывалось.

Предположение о том, что именно в этой рукописи дана некая объективная картина символизма, нарушается при первом же соприкосновении с ее стилистической системой. Рукопись написана иронически-игривым «говорком», где сочетаются взятая из обихода символизма «проникновенная» фразеология с тоном ехидной, многозначительной недоговоренности в стиле монологов второстепенных персонажей Достоевского. И все это проникнуто грубоватым скепсисом человека, занимающегося точными науками и относящегося презрительно ко всяческим «сложностям».

«Ну, читал один философ акафист другому, хвалил его за «щит и меч» воина христова. По окончании презабавный некий субъект дерзко спросил: А неужто Христу нужны воины. Любимый, говорит, ученик, как известно, был попросту безгласен, а Петр, если и выхватывал меч, то именно с этим мечом в калошу сел... Ну, с еретиком этим, таким худущим, клокатым, они чуть не в рукопашную... И хоть и пели при этом они о новом теле христовом, такую, сдается, соткут своим хитроумием плотную хламиду, что ни до чего живого сквозь нее не добраться» (стр. 70).

Или: «Я — здоровый человек, прямо сказать, эту породу убогую терпеть не мог. Хотят убивать себя, пожалуйста. Так ведь нет, не столь просто. Они

больше норовят стрельнуть из незаряженного... Как бессмертный их прототип в «Идиоте». Мастера превеликие развести вокруг себя целое море слез и какую ни на есть женскую душу, а в нем утопить» (стр. 68).

Выхваченная из столь недавнего прошлого правдивая по-своему картина поражает своей внутренней отдаленностью от наших дней.

Пожалуй, чувство негодующего удивления — вот основное чувство, которое вызовет она у человека, воспитанного Советской Россией и впервые сталкивающегося с такого рода материалами. И хотя рукопись «Ворон» трудно и скучно читать, все же можно говорить, что для читателя она может иметь значение «документа эпохи».

Но каково же удивление читателя, когда он начинает обнаруживать, что далеко не так относится к своей «рукописи» автор. А именно, совершенно неожиданно выступает то обстоятельство, что автор обременяет ее весьма солидным грузом «поучительности».

Бывают такие слова: сколько бы их автор ни вкладывал в уста своих персонажей, они, служа общей смысловой ткани произведения, звучат как данные без всякой поправки на произносящее их лицо; они воспринимаются как авторские, как прямое его утверждение.

Такие слова в «Вороне» принадлежат Таманину — автору рукописи. В ответ на соображения Нины Кадановой, что «нам и времени сейчас нет ваше старое просматривать», отвечает он «неожиданно строго»: «А найти время надо,— кроме классовой морали, есть и просто человеческая. Двадцать веков до вас трудились; да, мы точно со всем этим багажом попали в тупик, и я даже рад, что ты скоро увидишь последнее вырождение и предел там, у отца, в Тулузе. У тебя будет знание, каким путем окончательно не надо итти. Но узнайте же и про то, что было в нас ценного, чем мы были живы, что мы сберегли... Да, вам. Ведь не из вас одних — из нас и вас — создастся в будущем та полноценная равнодействующая»... (стр. 29).

Так же воспринимаются и слова Таманина из рукописи: «Ничего сегодняшнего, ну, просто не могло бы произойти, если бы не предшествовали те годы. Война только хронологически разделила эпохи, но именно годы, которые вошли в учебники под обозначением заострения индивидуализма, именно они породили сегодняшний день»... (стр. 55). Это первая линия «поучительности». Дальше она углубляется.

Напрасно ищет автор статьи «Литературной газеты» положительных персонажей лишь вне рукописи, они есть и в самой рукописи.

Ироничность повествования в рукописи заметно снижается в тех случаях, когда на сцене появляется молодой провинциальный символист Тихон Рубцов.

Мы не будем здесь разбираться в том варианте реакционного идеализма, который являлся символом веры этого Тихона Рубцова. Укажем только, что основной проблемой Тихона Рубцова, неразрешимой для него, является проблема субъективного и объективного: «А тупик вот в чем... Полная невозможность сочетать свободу субъективную с правдой объективной. И в то же время — отчаяние, если предашь либо одну, либо другую» (стр. 69). А так сказать «оперативным» выходом из положения намечается следующий: лечь живым в гроб.

И вот в обрисовке этого персонажа снова прорываются слова от автора. В то время, как столичные знаменитые и модные символисты зачастую даны как холодные напыщенные декламаторы, как умелые и опытные «организаторы» круга эмоций, Тихон Рубцов дан как по-настоящему уверовавший в слово своего времени. Он оказывается подлинным «героем своего времени». Не спроста сказано также в романе, что едва человек удосужится без страха задуматься над чем задумался он, как неминуемо повторит его, Тихона Рубцова. На всякий случай автор приготовил и вещественные доказательства против могущих возникнуть предположений о невменяемости своего героя. «После смерти мозг его вскрыли, и он оказался совершенно здоров и развит превосходно».

Таким образом не разоблачение символизма, а своеобразная реабилитация его в романе дается под прикрытием включения его в некое поступательное единое развитие «идеи». На содержание этой установки применительно к символизму бросает свет эпиграф из Ленина, данный при печатании романа в «Звезде»: «Умный идеалист ближе к умному материалисту, чем глупый материалист». Г. Горбачев совершенно справедливо указывает, что мы берем наследие культуры от эпох подъемных, а не упадочных, и что символизм Розановых, Ре-

мизовых и Мережковских был как раз «глупым идеализмом». Так что Ленин тут ни при чем.

Попытка непосредственно связать культуру символизма с культурой советской терпит естественный крах. Полная художественная неудача романа — расплата за эту насквозь фальшивую по своим установкам попытку.

Предположим все же, что не автор говорит устами Таманина, и не будем искать в самой рукописи некоей нужной нам поучительности. В таком случае она должна быть в другой части романа, данной уже и формально от лица автора. Нужно же дать в руки читателю некий критерий понимания рукописи, если он отличен от критерия, данного в ней самой. Самые честные поиски остаются здесь безрезультатными.

Напрасно предполагает статья «Литературной газеты», что линия эмигранта Каданова вскрывает «классовое лицо символизма». Что имеется здесь? Очень интересный, заостренный как памфлет очерк реакционного богословского умомешательства белой эмиграции, школки Каданова, организующей поход против Антихриста, за которым ясно стоит СССР, так же, как и программой соединения православной и католической церквей — программа воинствующего фашизма.

Но какое все это имеет отношение к тому символизму, который «описан» в рукописи? Каданов — не символист, в рукописи он дан в тонах, явно враждебно отделяющих его от «настоящих» символистов. Он использует символизм как «модное» течение в целях карьеризма.

Другое дело Лагода — символист, оставшийся в Советской России, — это, пожалуй, третий по счету положительный герой повести, устами которого также иногда гласит «истина».

Но тем не менее и этот «положительный» символист никак не вскрывает классовых позиций символизма.

И линия белого эмигранта Каданова и линия советского безработного учителя Лагоды являются продолжением рукописи не в том смысле, как это кажется автору статьи в «Литературной газете», в смысле выяснения классовой сущности символизма. А все дело в том что вторая половина романа является продолжением рукописи в плане отношения к действительности.

Линия, грань между романом и текстом рукописи условна. Ее нет в действительности.

Между методом обрисовки дореволюционных символистов из рукописи и методом обрисовки «живых символистов» из повествования автора нет никакой разницы. И те и другие даны такими же беспочвенными фантастами, управляющимися движением «идеи», каковыми они сами себе представлялись.

Если в рукописи даны символисты, «одержимые» навязчивыми идеями о выходе за некий «предел», то живой символист Лагода одержим мыслью о Гоголе, о том, что Гоголь был отцом русского символизма, «не как литературной школы, а как поведения, как попытки взорвать действительность до бесконечности, раздвинув себя, выпрыгнуть то ли в бога, то ли в чорта».

На протяжении романа Лагода остается в сфере такого рода книжных настроений, живет некоей фантасмагорией, сгустком своих теорий.

Эмигрант Каданов дан более четко и с выделением политического смысла, к которому ведет его «мракобесие». Но опять-таки, разве мы имеем хоть намек на то место, которое занимает оно в ситуации классовых боев в Германии?

Сугубая «нематериалистичность» метода рисовки персонажей Ольги Форш в особенности разительно бросается в глаза, принимая во внимание тот бесспорный и верный принцип в современной советской исторической литературе, по которому задача показа прошлого понимается как образная расшифровка классового смысла истории.

Известно, что отличительным признаком культуры символизма была ее подчеркнутая принципиальная «удаленность» от мира реальных вещей, понятий и интересов в мир абстракций всяческих родов и видов, что указывает только на то, что историческая зашифровка классовых позиций символистов была чрезвычайно сложна. Так, например, чрезвычайно трудно «освоить» связь русского символизма с крупной промышленной буржуазией.

Нужно ли указывать на то, что пропорционально этой сложности усложня-

ется и задача советского художника, который должен расшифровать подобного рода построения, разложить этот внешний облик на его составные элементы.

Этого в романе «Ворон» при общей его «ориентации» сделано быть не могло.

Весь роман написан той же иронически-игривой интонацией, тем же тоном умудренного жизнью скептика, тем же торопливым «проникновенным» «говорком», каким второстепенные персонажи Достоевского ставили свои «неразрешимые проблемы» (да и сами проблемы налицо, что чрезвычайно любопытно и о чем будет речь ниже).

«Словом, Лагода расплачивался за свой метод изучения объекта изнутри, вживанием в него, при слабом интересе к каркасу, собственно хронологическому и прочему почтенному, что рекомендует метод иной, по мнению Лагоды, подсобный, для тех, кому, как в сказке Андерсона, улетевшего живого соловья заменить надо... системой» (стр. 7).

И вот, если в описании дел и дней символизма белой эмиграции и даже «советского символиста» Лагоды такой стиль воспринимается как недостаточный и архаический, то в применении к той линии романа, в которой показан комсомол, он дает целую гамму начисто фальшивых созвучий.

Полная оторванность от реальной действительности в «изготовлении» автором этих комсомольцев изобличается лучше всего тем языком, на котором эти комсомольцы изъясняются. Мы привыкли протестовать против упрощенного изображения комсомола, против такого положения, когда использование комсомольского жаргона дано без углубленной трактовки самой темы. Но надо сказать, что даже и такой поверхностный метод имеет кой-какие преимущества по сравнению с тем, что сделала Ольга Форш.

Основным комсомольским «резонером» выступает некий стопроцентный Маврик, который «говорил, подчеркивая иные слова, как кирпичи и бросал их себе под ноги»:

Вот образчик его монолога, обращенного к матери Нины Кадановой: «Мы с Ниной решили строить совместно нашу личную жизнь. Быть может ей будет возможно не расходиться и с вами. Для этого необходимо установить между нами тремя полнейшую искренность в высказывании оценок. Вот для начала я скажу о вчерашнем. Если вы солидарны по существу с сентиментализмом Виктора Гюго, отдавая жулику необходимое вам пальто, вы показали свое единомыслие с известным епископом из «Отверженных», — то я должен сказать вам следующее: подобный взгляд еще может иметь какую-нибудь собственную ценность, если он выдержан и доводится до конца. Но в таком случае у вас не могло сохраниться ни этих драпировок, ни ковров, ни всех остатков былой роскоши, свидетельствующих против вас. Значит, вы даете только в том случае, когда чужая нищета бьет вас по нервам. Ну, это, извиняюсь, яйца выеденного не стоит. Если хотите, я могу вам доказать, что пауперизм может быть ликвидирован только одним—осуществлением социалистического строя»... (стр. 20)

А вот как изъясняется комсомольский поэт, издавший две книги, уверяет автор, «хороших» стихов:

«Отдувайся, дядя Лагода, за все, что в прошлом столетии наерундили.

Они же — твои современники; одной, выходит, вы конюшни жеребята. А мы, ребята, айда в дом культуры» (стр. 54).

При таком понимании комсомола, когда манерничанье, книжная бездушность, надуманность, резонерство, грубость, бескультурность являются основными внешними признаками, естественно предположить, как предположил автор, что «ходят они в этой простоте, как в мундире. И где-то, может быть только, когда они сами с собой, у них совсем другие лица».

Автор ничего не знает о своих героях и расписывается в своем незнании.

Некоим углубленным философом выступает интеллигентка Нина Каданова, дочь «символистки», «преодолевшая» свое непролетарское происхождение. Для нее автор делает исключение. Этот чудовищный комсомольский философ изъясняется отрывистой, напряженной скороговоркой с соблюдением всех лексических норм рукописи.

...«Матери я обещала. И еще перед своими товарищами обязана. Ведь я не то, что они, я не из целого куска. Потому-то мне ваше старое и досмотреть надо. Дрянь отвалится, а настоящее снесем в свою берлогу. А мать меня растила... Бывало, ночи над шитьем... Это не забывается»... (стр. 32).

Если же вслушаться в смысл ее речений, то можно прямо утверждать, что для такой политической галиматьи не мог бы додуматься без помощи автора ни один живой комсомолец.

Так например, отстаивая необходимость отдавать «свои интимные дела на общее обсуждение товарищей», несмотря на то, что это тяжело, для того, чтобы «не дать поработить себя индивидуалистической склонности и не «запутаться в психологическом тупике», она снабжает еще этот свой «подвиг» рассуждениями об оздоровлении этики коллектива, полагая, что коллектив оздоровится путем таких насилий, переходящих из поколения в поколение. «Так мы вырастим людей, которым уже органически, как дыхание, будут невозможны недобросовестность и обман». Нужно ли комментировать это положение?

И можно ли удивляться, что после всего вышеприведенного основной глубоко волнующей и мало разрешимой проблемой комсомольского кружка оказывается также проклятая проблема, поднятая и неразрешенная Тихоном Рубцовым в рукописи, проблема соотношения личности и коллектива, то-есть нужно ли говорить, что в данном случае комсомол абсолютно ни при чем и что автор явно свалил вину с больной головы на здоровую.

Автор оживляет и не без некоторого злорадства в Нине Кадановой тень ее матери, раскалывая ее сознание рядом противоречий и на этом в общем заканчивает свое повествование.

Как все же сведены концы с концами? Как функционирует рукопись, попавшая в комсомольскую среду? Здесь явно автор смазывает вопрос. У него как бы нехватает воображения. И хорошо, что нехватает, так как это избавило читателя от нового разлива фальши.

Обсуждение рукописи под разными предлогами не состоялось. И тем не менее таинственно сыграло свою роль. Об этом имеется свидетельство главного идеолога Маврика.

«Спасибо тому старикану, что не поленился закрепить для нас мятежную, тоскующую, страдающую по «инобытию» интеллигентскую истерику прошлого века. Ведь мы было думали: на черта нам «надрыв» вашей личности, не сумевшей растворить своей индивидуальной судьбы в социализме, а выходит— на большую потребу. Ну, просто трамплин какой-то, чтоб прыгнуть повыше»... (стр. 139).

Очевидно словами «прыгнуть повыше» этот фальшивый абстрактный образ, названный Мавриком, намекает на то обстоятельство, что Нина Каданова узнала после некоторой проволочки его измену ей с другой абстракцией, названной в отличие от других Саней Птаховой.

Таков роман «Ворон». Если груз прошлого вообще силен в творчестве Ольги Форш, то роман «Ворон» особенно сильно им отягчен.

В результате мы имеем любопытный документ о символистах, да еще несколько зарисовок богословского мракобесия белой эмиграции. Все остальные связи, соотношения и образы так и не осуществились. Они оказались «нехудожественными».

Вот почему, подчиняясь критической инерции, легче всего написать по поводу «Ворона» трактат о концепции «символизма». Вот почему кажется, что «сюжетная архитектоника» путает задачу автора «Ворона».

Евг. Журбина

РЕВОНТУЛЕТ ШИЛИНА[1]

Примечание Г. Шилина, помещенное на первой странице книги, предупреждает о том, что в основу повествования положен «исторический материал». Неизвестно, относится это ко всем частям или только к первой, в которой описан поход первой петроградской интернациональной военной школы.

Автор настоящей рецензии не изучал историю гражданской войны в Карелии: он не может дать ответа на вопрос, действительно ли удалось Г. Шилину взять наиболее яркий и характерный материал, соответствуют ли характеры некоторых людей, называемых в повести настоящими их именами, характерам ори-

[1] Шилин Г. Ревонтулет. Л. ГИХЛ. 1934, стр. 327, ц. 4 р. 25 к., препл. 50 к., 10250 экз.

гиналов. При особых условиях развития нашей литературы имеет немалое значение верность историческим фактам и способ использования их имеет немалое значение.

Однако «Ревонтулет» издан не только для специалистов и не представляет собой мемуаров или исследования. Это — художественное произведение, адресованное ко всем читателям. Читатель наш в оценке этого произведения, независимо от того, знает ли он именно те факты, о которых пишет т. Шилин, не совсем беспомощен; надежной опорой для него служит общее знание истории нашей революции.

Критик обязан детально знать предмет, о котором написана разбираемая книга. Поэтому настоящую рецензию можно рассматривать как отзыв читателя, живо интересующегося вопросами нашей художественной литературы.

Армия в гражданской войне — это вооруженная часть борющегося класса; за нею стоят те, кто, не сражаясь с оружием в руках, все же участвует в борьбе. На территории, охваченной гражданской войной, быть «в стороне» удается—да и то весьма относительно—только небольшим группам обывателей.

В начале нашей революции большие массы среднего крестьянства колебались между пролетариатом и буржуазией; жестокий «предметный урок» толкнул их на единственный правильный путь — на крепкий и нерушимый союз с рабочим классом. Таким образом было непонимание своих истинных интересов, были колебания, но равнодушия не было. Если и можно указать на отдельных людей, безучастно относившихся к решению вопросов, жизненно, кровно их задевающих, то не они типичны, не ими характеризуется поведение класса в целом.

Тем меньше приходится говорить о «равнодушии» сельского пролетариата и полупролетариата, батраков и бедняков, и сельской буржуазии, кулаков. Здесь дело обстояло тоже не совсем просто, были своеобразные оттенки в отдельных районах, в соответствии с их особыми условиями; все же основная расстановка классовых сил везде была та же.

О периоде «мирной» борьбы за построение социалистического общества и говорить нечего: здесь с невиданной ясностью доказано положение марксизма о том, что историю делают борющиеся классы.

Все это — азбука, отлично усвоенная всеми нами из повседневного практического опыта и широко разъясненная партией и ее органами.

Почему же приходится напоминать о ней, когда говоришь о некоторых произведениях «художественной литературы»? Право же, это очень досадно.

Вот книга Георгия Шилина, задуманная как эпопея борьбы Карельской советской социалистической республики против всех буржуазных сил, стремящихся оторгнуть ее от Советского союза и поработить.

Карельское крестьянство изображено в «Ревонтулете», как сплошная, нерасслоенная масса, при том совершенно пассивная. Вот пример:

«Весной 1921 года в Ухте появился известный карельский купец с фамилией, заимствованной из «Калевалы», — Вейнемейнен.

Он ездил по деревням и селам и читал доклады. Он объяснял своим слушателям историю происхождения карел. Он доказывал кровное родство их с финнами. Он страстно заклинал людей, что Карелия должна существовать только для карел и ни в каком случае не для русских, не для большевиков, а если карелы и останутся под владычеством советов, то через какой-нибудь десяток лет от карельской нации не останется никакого воспоминания; исчезнет даже самое слово «карел».

Сделав доклад в одном селе, он мчался в другое, энергичный, неутомимый, проповедующий всюду одно и то же:

— Карелия — для карел!

Слушая этого человека, как и других ораторов, крестьяне пожимали плечами: зачем этому внушительному человеку понадобилось говорить о том, чтобы Карелия была для карел, когда она и без того принадлежит карелам? И почему он так страстно, с таким вдохновением читает выдержки из «Калевалы», призывая обнаружить «исконные чувства карел», когда карелы и без того чувствуют себя подлинными хозяевами на родной карельской земле?» (стр. 17).

Здесь все противоречиво до полной непонятности.

«Крестьяне» — все крестьяне — чувствуют, что при советской власти они хозяева своей родной карельской земли. Допустим, что это было так, что среди этих крестьян не было кулачья, а все трудящиеся уже поняли, что власть советов — это их власть. Почему же то-

гда они ограничивались тем, что равнодушно слушали контрреволюционного агитатора, а не задержали его? Нет, очевидно крестьяне, о которых идет речь, попросту считали, что их «хата с краю»,— они ведь и «других ораторов» (большевистских, что ли?) слушали, «пожимая плечами»... Действительно, так бывало в местах, куда еще не докатилась революционная волна; но так не могло быть в 1921 году в Карелии, в которой остро чувствовались классовые бои, происходившие с 1918 года в Финляндии и Приуралье. И как можно было оставаться «с краю», когда, по свидетельству Шилина, белые производили в селах мобилизации?

Карелия при царизме была страной, где шла варварская, хищническая колонизация. Обнищание крестьянства было ужасное и все ускорялось. Грабили не только купцы, — русские, финны и карелы,—им усердно помогали тесно связанные с ними кулаки. Во время гражданской войны бело-финны опирались на них и позже они неоднократно давали себя знать вредительскими и диверсионными актами. Они оказывали жесточайшее сопротивление коллективизации крестьянского хозяйства, окончательно их добившей. Теперь от них остались, быть может, только сумевшие укрыться осколки; но тогда, в 1921 году, им еще удавалось вести за собой кое-кого из малосознательных трудовых слоев деревни. За ними шла только небольшая часть середняков и то очень недолго, это и привело к скорому и относительно легкому разгрому их. Но если бы, в противовес им, подавляющее большинство крестьянства не защищало активно свою власть, полутора сотням красных курсантов, какими бы героями они ни были, не удалась бы их решительная операция. Г. Шилин хотел сказать, что крестьянство Карелии не поддерживало белых, и он прав; но сказал он это так неудачно, что получилась искаженная картина.

Трудно поверить автору и в том, что буржуазно-националистические агитаторы орудовали главным образом воспоминаниями о старине и о народной поэзии: все это только было приправой к экономическим посулам, иначе «агитация» никого бы не задевала и не толкала бы в бой.

Мы остановились так долго на этой цитате потому, что здесь дело не только в ее неслаженности: слабые стороны «Ревонтулета» показывают, как может грешить против реализма формально реалистическое произведение.

При том эта цитата характерна для всей вещи Шилина. В той же первой части повести есть такой эпизод: красные курсанты захватили в плен мобилизованных белыми крестьян. Отряд курсантов действовал в тылу у противника. Куда девать пленных?

«Он (начальник отряда Антикайнен—И. С.) не мог освобождать пленных. О с в о б о ж д е н и е б ы л о р а в н о с и л ь н о в о з в р а щ е н и ю и х в р я д ы н е п р и я т е л я» (стр. 55; подчеркнуто мной—И. С.).

Не спорим с автором — отпускать пленных в такой обстановке нельзя: кто-нибудь из них мог открыть местоположение отряда. Однако решительно нельзя согласиться с тем, что освобождение мобилизованных белыми крестьян «равносильно возвращению их в ряды неприятеля». Кто не знает, что многие из «пленных», т. е. из тех, кого мы, «взяв в плен», тем самым о с в о б о ж д а л и о т б е л ы х, насильно их включивших в свои ряды, не только не возвращались к белым, но сражались на нашей стороне?

Но может быть та группа, которую захватил отряд Антикайнена, сплошь состояла из сознательных врагов революции?

Шилин сам показывает, что это не так: один курсант мирно и спокойно конвоировал этих же двадцать пленных по занятой противником местности и благополучно доставил их в штаб.

Здесь то же, что мы видели и выше: Шилин не знает, о ком он пишет, пишет неточно, «приблизительно», и это превращается из отображения гражданской войны в описание походов и боев. Советские лесорубы изображены как серая и аморфная масса, как нейтральная среда, в которой без особых стеснений, но и без поддержки могут жить и действовать и коммунисты, и вредители. При том лесорубы — подлинно советские люди. Мы знаем об этом из их разговора с корреспонденткой американской газеты; они и работают хорошо, и быт свой стараются устроить так, как подобает советским рабочим. Но именно это и делает окончательно непонятным, почему они терпят в своей среде кулацких агитаторов и, самое большое, «дают им отпор» несколькими насмешливыми словами.

Неточное знание материала, недодуманность определяет всю работу Шилина и проявляется даже во многих частностях. Например, на стр. 12 мы читаем:

«Для того, чтобы отряд мог принять правильное положение, правый фланг его должен был проделать не менее одной версты, лишь тогда он мог встретить неприятеля развернутым фронтом... Едва лишь замолкли последние слова команды, как лыжники, точно вереница белых гусей на ослепительно белом снегу, качнулись всей своей цепочкой и начали разворачиваться, поднимая клубы снежной пыли, оставляя позади себя борозды, заворачивая, словно вокруг оси. В течение одной минуты цепь стояла уже лицом к неприятелю»[1].

Верста в одну минуту—скорость курьерского поезда, да еще у лыжников в полном военном снаряжении!

Но это мелочь. Важнее то, что неверное изображение массового движения не позволяет писателю создать правдивые характеры героев. В «Ревонтулете», от первой страницы до последней, нет ни одного коммуниста, способного распознать классового врага. Правда, автор, как умеет, помогает врагу хитрить; но делает он это так наивно, что для самого недогадливого читателя игра всегда ясна с самого начала.

Во время рейда в тыл к неприятелю красный отряд захватил человека, который ехал с севера и разыскивал лейтенанта Лассу, командира бело-финского отряда. Лассу за два часа до того в стычке с красными курсантами отстреливался до последнего патрона и был убит.

«В его голосе (в голосе задержанного—И. С.) слышалось какое-то волнение, нетерпение, и вся фигура дышала какой-то развязностью, той, что напускают на себя люди, когда они смущены или несказанно удивлены чем-нибудь».

Вот как сразу объясняет ситуацию автор: все данные налицо. Но...

«— Кто вы такой? — с холодной вежливостью спросил Антикайнен.

— Я, товарищ, коммунист из Гельсингфорса.

— Вот как?! — воскликнул Антикайнен. — А причем тут лейтенант Лассу?

— Лейтенант Лассу при том, что я имел к нему от Центрального комитета коммунистической партии Финляндии письмо... Собственно, не от Центрального комитета, а от одного лица, близко знающего Лассу и имеющего отношение к комитету. В письме просьба содействовать мне всеми средствами, как представителю одной лесной фирмы. В действительности же я направляюсь в Советскую Россию.

Глубокие морщины, прорезавшие было лицо Антикайнена, дрогнули и медленно начали разглаживаться» (стр. 48—49).

Шпион предъявил подложные документы и Антикайнен отпустил его с миром. Мало того, он пустился с ним на прощанье в такой откровенный разговор:

«— Не проходили ли вы через Реболы?

— Как же, был! Там сейчас расположен белогвардейский отряд человек в полтораста-двести. Они ничего не знают о вас. Ничего... Вот это им будет сюрприз, клянусь ногой Магомета!

— Послезавтра они узнают, — загадочно (!) уронил Антикайнен» (стр. 51)».

Так дисциплинированный, собранный и боевой (по характеристике, данной Шилиным) начальник отряда Антикайнен выдал военную тайну и поставил в крайне опасное положение доверенную ему часть. Так доверчиво и легко пропускает он в тыл явного шпиона.

В дальнейшем этот финский шпион, пробравшийся на нашу территорию, играет в повести большую роль. Ему удается вести вредительскую работу в течение нескольких лет. Он легко обманывает финского эмигранта-коммуниста Илмари, всех руководящих коммунистов лесоразработок; безрезультатно присматриваются к нему чекисты. В конце повести выясняется, что этот шпион, скрывающийся под именем инженера Бертгольца, — лейтенант Терво, один из руководителей финской белой гвардии при расправе с революционными рабочими в 1918 году. В Советской Карелии он встречается множество раз с коммунистами, которые близко видели его в 1918 году или даже (как Илмари) были в его руках и спаслись чудом — никто его не узнает; единственный опознавший его — беспартийный врач Юс-

[1] В настоящем отзыве мы не касаемся стилистических, языковых недостатков повести, как видно из приведенных цитат их не мало.

тунен, неопределенный и хлипкий человечек.

Для того, чтобы при неспособности автора к сочинению хитростей, шпион мог долго продержаться, его пришлось окружить удивительно недогадливыми или глупыми и доверчивыми людьми. Для того, чтобы разоблачить шпиона и закончить повесть, Шилину пришлось проделать неуклюжий трюк:

По воле автора, бывшая невеста лейтенанта Терво, финская коммунистка — Анни Сунделин, в 1918 году эмигрирует в Северную Америку. Там она становится корреспонденткой буржуазной газеты и через несколько лет едет в Карелию, по заданию редакции. От ее былых коммунистических убеждений не осталось ничего, она не знает уже разницы между большевиками и реформистами. Когда ее спрашивают, для кого она работает — она со всей невинностью и наивностью отвечает: для редакции. Но с первого же разговора с советскими рабочими она становится прежней пламенной революционеркой, решает остаться в СССР и работать на лесоразработках в Карелии. Там Анни встречает бывшего своего жениха — и Терво погиб!

Можно было бы привести еще много примеров искусственных и нелепых построений. Но вряд ли в этом есть нужда.

Автор должен общественно быть грамотным, должен честно и ясно мыслить, честно работать над изучением материала и над его литературным воплощением.

Г. Шилин начал свой «Ревонтулет» с повести, основанной на фактическом материале. При всех своих недостатках и срывах первая часть интересна, именно со своей фактической стороны. Но чем дальше, тем больше неправильный подход к материалу мстил автору. Шилин, как только у него не стало опоры в спасавшем его фактическом материале, не смог удержаться в стиле реалистического повествования, сохранить хотя бы даже видимость реальности и вовлекался в сочинение авантюрного романа. Все смешалось. Незаконченные псевдо-реалистические характеристики «героев» стали перемежаться с грубоплакатной обрисовкой классовых врагов; исчезло изображение реальных процессов и разбухли жанровые и мелодраматические сцены; язык к концу становится все небрежней (например, «возвысил он г о л о с и прищурился н а н е г о» и т. п.). И самая-то авантюрная история предстала неловкой и беспомощной: разгадка всегда дается раньше, чем досказана загадка (например, гл. 5 первой части, гл. 15—16 второй части и др.).

Что сталось с композицией? Распалось все произведение, даже отдельные внешние признаки обличают внутреннюю случайность и беспочвенность: например, идущее в одной обстановке, с участием тех же людей действие разбивается на два куска и называется первый—«25 главой» второй части повести. а второй — «1 главой третьей части».

Писателю Шилину недостает очень важной литературной способности — уменья строго и честно работать над своим произведением.

Мы имеем право не только указывать на недостатки «Ревонтулета», но и упрекать автора, потому что он знает, как надо работать. Если бы эпиграф к «Ревонтулету» — «Грядущие события бросают свою тень» — служил ему действительно напутствием, мы имели бы подлинно реалистическую вещь. Но в «Ревонтулете» мысль Кэмпбелла, автора эпиграфа, перевернута.

Вторая и третья части повести не дают исторического развития событий первой части именно потому, что в первой части нет того, что способно к развитию, нет внутреннего смысла изображенных событий, содержащего в себе необходимость дальнейшего развития. Не «грядущие события», а первая часть повести бросила свою тень на остальные две, и в том ограниченном значении, что для того, чтобы склеить повесть, автору пришлось присочинить и искусственно подгонять к ней все дальнейшее.

И. Сац

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ГРОТЕСК[1]

Мартен дю Гар, как и многие прозаики, впервые попробовал свои силы в поэзии. В 1922 году вышла его первая и последняя книга стихов «Знамения времени» («Signes de temos»). Стихи были для дю Гара стилистической лабораторией. Работая над словом, стиснутым в тугих пружинах ритмических строк, дю Гар осознал словесные возможности прозы. Стихи научили дю Гара экономному отношению к слову, помогли извлекать ему из прозаической строки сложные смысловые эффекты. В стихах нашел дю Гар элипсическую конструкцию своей фразы и сюжета.

Расставшись с поэзией, Мартен дю Гар обратился к сюжетной прозе, к биографии (Henri Bremond»), к критическим этюдам («Vérites du moment», «Moralités libérales»), к путевым очеркам («Retour de Prague»).

Специфика очерковой прозы обострила его внимание к деталям, обогатила его литературный багаж знанием быта.

Мартен дю Гар написал уже около двадцати книг. Из них кроме «Старой Франции» на русском языке вышли только «Семья Тибо» и «Весна». Романы эти прошли незамеченными для советского читателя. В СССР Мартена дю Гар почти не знают, а между тем это писатель, заслуживающий серьезного внимания как своей тематикой, так и методами ее литературной подачи.

Место дю Гара — на левом фланге современной французской прозы. Пафос дю Гара — пафос прокурорской речи, выслушав которую сидящий на скамье подсудимых теряет последнюю надежду. Дю Гару чужды эстетические вуалировки. Приговор его всегда суров.

В «Старой Франции» дю Гар описывает социальную механику современной французской деревни. Описание это лишено всякой элегичности. Деревня дю Гара — это капля болотной воды, в которой кишат простейшие организмы в страшной борьбе за существование.

«За перегретыми стенами и затворенными ставнями, в душных комнатах, черных от мух, Моперу кишит и преет. В такую парную погоду от него идет затхлый дух звериного логова. С утра до вечера люди суетятся. Таков жизненный ритм, нелепый, многовековый. Самцы неутомимо, с озабоченной складкой на лбу, бегают без передышки от прилавка в конюшню, из кузницы в сарай, от верстака в погреб, из огорода на сеновал, а самки, подобно упорным муравьям, снуют тоже неутомимо от детской в курятник, от плиты к корыту с бельем, производя десять лишних движений ради одного необходимого, не умея ни посвятить себя планомерной работе, ни улучить, когда вздумается, часок полного отдыха. Все торопятся, точно для того, чтобы жить, самое главное — метаться; точн совершая путь к последнему сходбищу, нельзя терять ни мгновения, точно хлеб приобретается не иначе, как буквально ценою пота, вес за вес».

Сидящий у микроскопа дю Гар — не терапевт, а классификатор. Он занят описательной физиологией. Он разделяет социальный организм на части и бесстрастно протоколирует свои наблюдения над каждой из них.

Произведя над своими персонажами трепанацию черепа и лишив их способности мыслить, дю Гар оставил им только простые физиологические эмоции — голод, жажду, похоть, стяжательство.

Все жесты и поступки их делаются механическими и тупыми.

Все чувства, производные от простейших физиологических рефлексов, сплющены социальным прессом.

Дети? Материнство?

«Жуанью выдрессировал Мели. Труднее всего было заставить ее отказаться от детей: женщина дорожит своими пометами, подобно самкам. Легко понять между тем, что материнство несовместимо с регулярной почтовой службой. Мели проплакала из-за этого много ночей. Пришлось согласиться, чтобы ростила щенят. Впрочем, Жуанью их продает, это прибыльно».

Любовь? Это или развлечение булочников Мерлавиней со своими служанками, или странная нежность отдающейся всем мадам Фламар к своему мужу импотенту, или загнанная в темные тайники подсознания и неосознанная сексуальность. Вот как сублимируется она у мадемуазель Массэ: «По весне смутная тревога то и дело манит ее к птичьей

[1] Роже Мартен дю Гар. Старая Франция. Перевод Г. Блока. Изд. «Время». Л. 1934 г. Стр. 163, цена 1 р. 25 коп. Переплет 75 к.

клетке; и эта деятельная девушка может часами неподвижно глядеть на гнезда, где самки сидят на яйцах. Когда вылупятся птенцы, тайная ее радость — упрятать одного из них, еще тепленького, к себе под корсаж и приняться, как ни в чем не бывало, за работу».

Может быть дело лучше обстоит с семьей? Но дю Гар быстро разочаровывает и в этом. Он показывает жену и дочь Морисо, которые собираются прикончить больного чахоткой мужа и отца. Перед этим Морисо избивал жену и жил с дочерью. Сын и дочь Паке живут как муж с женой, держа отца под замком в вонючем чулане, отняв у него все имущество.

Уродливость страстей и чувств сказалась и на человеческой внешности. Все персонажи «Старой Франции» отмечены печатью животности.

У «Фрица смешное тело, недоразвитое, все перекошенное. Не в меру тяжелая голова всегда клонится к плечу. Шея, длинная и белая, напоминает ощипанную шею убогих, затравленных птичником куриц». У Фламара «кожа словно вареная» на «бараньем лице». У брата и сестры Энбер «щучьи челюсти». У Боса «морда каторжника»: «устрашающий подбородок», «низкий лоб», «жабьи глаза». У его жены «нос, пылающий как куриный гребень». Сквозь жидкие пряди волос старухи Дэнь виден местами череп «розовый как поросячья кожа». У мадемуазель Массо «лошадиная шея». Нос Лутре похож на «птичье гуано». Щеки Кюфена «белые как свиное сало».

Книгу дю Гара можно было бы назвать психопатологией обыденной жизни французской деревни. Быт, демонстрируемый дю Гаром, паталогичен во всех своих проявлениях. Но повседневный характер этой паталогии обнаруживает социальную закономерность ее. Анормальность стала нормой, уродливость стала эстетикой будней, эстетикой каждого дня.

В книге несколько недоразвитых сюжетных эмбрионов. Развитой фабулы в ней нет. «Старая Франция» это ряд отдельных зарисовок и жанровых сцен, композиционно объединенных фигурой почтальона Жуаньо, совершающего свои объезды по деревне. Все действие совершается в течение одного дня — от утреннего пробуждения до вечернего сна. В книге дано несколько драматических коллизий и ни одна из них сюжетно не разрешена. Дю Гар статично запечатлел движение еще не завершенное, не достигшее высшей точки своего развития. Катастрофа близка, но она должна совершиться где то дальше, за страницами книги.

Развязку предвидит лишь выживающий из ума мосье де Навьер. Он презирает деньги и сочувственно думает о том, что происходит в России. Он сидит в предрассветных потемках и бормочет: «весь мир, политика, — все стало плохо, все стало совсем плохо... А ежели так? Отчего же тогда не внести изменений? Отчего не внести изменений в то, что есть, раз нехорошо?»

Кроме Навьера никто из обитателей деревни об этом не думает. Их мысль съедена рантьерской жаждой стяжательства и простейшими физиологическими позывами.

Нарочито сухая фраза дю Гара, регистрирующая с холодным любопытством вивисектора движения, поступки, эмоции, напоминает драматическую ремарку. Дю Гар избегает глагольных форм прошедшего времени. Обреченный хоровод его тупых персонажей кружится перед читателем, не уходя в прошлое.

Дю Гар обходится без резонерства. Проблему социальной повести он решает жесткой гротескной манерой письма, системой косвенных намеков, возведеннем как будто бы ничего не значущих бытовых деталей в трагические символы.

Натуралистическая тематика «фламандской школы пестрый сор» — необычайно обостряется гротеском. Гротеск таит в себе опасность ухода в ирреальность, опасность разрыва земной пуповины. Гротескные приемы, применяемые дю Гаром, ставят над каждой уродливостью знак обобщения и, не искажая реальности, делают ее контуры более отчетливыми.

Книга обрывается на том, как мадемуазель Энбер, ложась спать, вспоминает нелепый кошмар: «брат в одной сорочке, наклоняясь над кроватью, молча душит жену бельевой веревкой». Эта последняя фраза бросает регрессивный эмоциональный отсвет на всю повесть и вместо ограниченной завершенности фабульной развязки дает смысловой трамплин в будущее. Действие продолжается и за пределами книги.

Дю Гар не показывает методов, которыми будут разрешены описанные противоречия.

Но сила социального обличения, отсутствие каких-либо прекраснодушных заблуждений относительно существующей действительности, точность и яркость описаний, острота символов и фразы делают книгу Мартена дю Гара одним из самых значительных явлений в современной французской литературе.

Т. Гриц

АНДРЭ ЖИД В АФРИКЕ[1]

«Скажи, как ты относишься к колониальной проблеме, и ясно будет, кто ты» — так можно перефразировать поговорку в применении к любому западному писателю.

Поль Моран. Предположим, вы знакомы только с его антинегритянскими памфлетами («Черная магия»), с его путевыми записками («Карибская зима» и др.), полными ненависти и презрения к «низшим расам», «не людям», «к чернокожей и желтокожей голытьбе». Этого достаточно, — вы, конечно, безошибочно узнали боевой язык штатного агитатора банкиров, колонизаторов.

Жан-Ришар Блок. Прочтите его книгу «Какао и бананы», и вы увидите, что и для него негры — «не совсем люди», но уже не низшая раса, а высшая — прекрасные, свободные полубоги. Чем вызвана чистосердечная, но розовенькая идеализация негров, наивных, невинных «детей природы», которым писатель с горечью противопоставляет европейских рабочих? Вы подумаете, что запоздалый руссоизм мелкобуржуазного писателя рожден его разочарованием в капиталистической цивилизации и его неумением — в то время, когда писалась книга, — разобраться в происходящем. Действительно, Африка Ж.-Р. Блока — поэтический мираж, к которому писатель тянулся, стремясь забыть об европейской хаотической и непонятной прозе.

Андрэ Мальро. Книгой «Условия человеческого существования» он как бы ответил П. Морану. Он показал, на какой высокий героизм способны китайские революционеры, «желтолицая голытьба». В романе действует французский капиталист Ферраль, участвующий в организации китайской контрреволюции. Разоблачая колонизатора Ферраля, Мальро, революционный писатель-интернационалист, разоблачает вместе с тем агитатора Ферраля — космополитического писателя, империалиста Морана.

Андрэ Жид. Он не впервые встречается с Африкой, не впервые пишет о ней; но если его ранняя книга «Соки земли» — поэма о солнечном Алжире похожа на Сенегал Ж.-Р. Блока, то его книги о путешествии в Конго (в 1925 г.), написанные в 1927—28 гг., приблизительно в одно время с книгой Блока, сделаны совсем по другому.

В экваториальную Африку А. Жид поехал после работы над «Фальшивомонетчиками», произведение, в котором он старался дать точное изображение современного французского общества. Стремление к максимальной точности и правдивости руководило им и когда он вел путевые заметки. Он посвятил свои африканские тетради Джозефу Конраду, но они не похожи на африканские вещи Конрада: автору «Фальшивомонетчиков» чужда характерная для Конрада идея «рыцарственности, чести», верности «служителей цивилизации» (агентов капитализма в колониях) своему долгу. Ни эта идея, ни желание разоблачить колонизаторов не руководили А. Жидом. Он просто пришел домой к неграм, чтобы увидеть то, что есть, а не то, что хотелось бы увидеть.

Стремясь точно и непосредственно передать свои впечатления, он напечатал путевые заметки без позднейших дополнений. «Путешествие в Конго» и «Возвращение из колонии Чад» — настоящие дневники. Рядом с характеристикой негритянских напевов, плясок, приветствий, сделанной с добросовестностью ученого-классификатора, находим такие же описания жуков и бабочек, мысли о «Потерянном рае», о последних номерах парижских журналов, заметки о здоровье членов экспедиции; после охоты на границе Камеруна писатель «с упоением погружается» во вторую часть «Фауста».

Десятимесячный путь по экваториальной Африке записан в дневниках с такой тщательностью, с такой симпатией к чернокожему материку, с такой жаждой все понять, все объяснить, что получилась книга, которая сродни класси-

[1] Андрэ Жид. «Возвращение из колонии Чад». Путевые заметки. Перевод с франц. Н. Н. Муратовой с предислов. И. Анисимова. ГИХЛ. 1934. М.—Л. Стр. 182, ц. 3 р. 25 к.

ческой краеведческой литературе, сродни запискам Миклухи-Маклая, книгам Арсеньева и, конечно, не имеет ничего общего с негрофобской экзотикой Морана, с негрофильской экзотикой Ж.-Р. Блока.

Писатель в пути был окружен ширью бесчисленных пейзажей, которые нужно было охватить так же, как и глубину второй части «Фауста». Он встречался с селениями, с племенами, его сопровождала целая свита: переводчики, носильщики, гребцы; день за днем он видел, собирал типичное для страны негров. Африка не казалась ему земным раем, как Ж.-Р. Блоку. Негритянские деревни убоги. Но Жид-художник с уважением смотрел на хижины племени масса: «они не только оригинальны, они прекрасны... Красота столь совершенная и законченная, что кажется вполне естественной... Чистая кривая линия, не прерывающаяся от основания хижины до вершины... Интуитивно вычислено точное сопротивление материалов». Туземцы, пожалуй, слишком жалки и слишком невоздержанны. Но, познакомясь поближе со своим юным переводчиком Адумом, старый писатель увидел в нем «только благородство, чистоту, детскую доверчивость и честность». «Адум, конечно, ничем не отличается от своих соплеменников: ни одна черта его характера не принадлежит лично ему. Узнав его, я узнал страдающий народ, обездоленную расу, ценность и красоту которой мы так мало понимали... Вот почему меня так волновала его скромная признательность».

Спокойно подойдя к Африке, писатель невольно полюбил линии ее хижин и достоинства ее людей; еще до встречи с Адумом он убедился, как уродуют Африку колонизаторы. «Непростительное преступление — отталкивать любовь, противодействовать ей». Нетрудно доказать, что эти мысли А. Жида наивны, как наивной была его надежда «открыть глаза» хозяевам Франции, разоблачить колонизаторов. Важно, что безграничная доверчивость и признательность Адума толкнули его к действию. Важно, что из Африки Жид вернулся с огромным грузом наблюдений и впечатлений, в значительной мере еще неосознанных и требовавших осмысления и проверки. Началось единоборство А. Жида с многоголовым хозяином чернокожего материка — большими концессионными компаниями. Писатель, который десятилетия провел «вдали от толпы», становится трибуном.

Четыре года борьбы, вернее — тяжбы, с современными рабовладельцами, овладение искусством отвечать на спокойную, циничную ложь — фактами, фактами, — какая серьезная школа для, пассивного «независимого» художника-скептика.

Можно сказать, что только после встречи с Адумом Жид действительно возмужал, как писатель. Он был наблюдателем, — любовь и доверчивость Адума заставили вмешаться в жизнь. Безрезультатная борьба со «строителями капитализма» в колониях заставила его многое переоценить. Словно продолжая с кем-то спорить, может быть и с самим собой, он выискивает в газетах факты, свидетельствующие о чудовищности общественного строя, в котором он живет. Впервые задумывается он над связью общественного строя с экономикой. Он начинает изучать труды Маркса. Волнуясь, как Колумб, он открывает Советский союз.

Нашей критике в рапповский период многое мешало видеть литературные явления в процессе, в развитии. Поэтому, когда африканские тетради Жида в 1931 году были изданы «Федерацией», мы не поняли до конца значения этих заметок для А. Жида, не увидели, какое место в пути А. Жида, таком особенном, таком индивидуальном, занимают эти книги, не увидели, что уже в них есть взрывчатое вещество, что дальнейшее столкновение с жизнью может привести к взрыву, к разрыву с буржуазией.

И вот Андрэ Жид с нами. «Когда я присматриваюсь к СССР, больше всего восхищает меня, что в нем осуществлено истинное равенство при вступлении в жизнь» — пишет он («Дневники»), как бы думая одновременно о юном обездоленном негре Адуме и о юношах Запада. «Если понадобится моя жизнь, чтобы обеспечить успех СССР, я немедленно отдам ее» — говорит один из самых утонченных писателей мира, состарившийся на тоскливом Парнасе капиталистической культуры и, казалось, обреченный умереть на нем. Явление огромного масштаба: ни один истинно человечный большой художник не останется на стороне буржуазии в эпоху ее последних боев с пролетариатом. Лучшие люди буржуазного Запада — Р. Ролан, А. Жид, А. Мальро — один за другим

вырываются из смертельной атмосферы гибнущей буржуазной культуры. И всех их, индивидуалистов, к пролетариату ведет одно и то же: в их сознании снятым оказывается и раньше не существовавшее реально противоречие между расцветом личности и социализмом; оказывается, они сами, утонченные индивидуалисты, только при социализме выпрямятся; они убеждаются, что только при коммунизме человек станет полноценным настоящим человеком. Индивидуализм, стержень буржуазной культуры, в наши дни раскалывается надвое: большой индивидуалист А. Жид, мыслящий в масштабе человечества, прославляет пролетарский коллективизм; маленькие индивидуалистики, безнадежно изуродованные капитализмом, мыслящие в масштабе собственной изломанности и собственной комфортабельной квартиры, зубрят ницшеанский катехизис фашизма. –

ГИХЛ правильно поступил, переиздав «Возвращение из колонии Чад». «Федерацией» был издан перевод обоих томов. Но «Федерацией» записки А. Жида были переведены очень плохо и почему-то подверглись «варварской» правке: беззаботно строгали живые фразы, весело калечили абзацы, — с перьев переводчика и редактора капала горячая кровь. Особенно пострадал второй том. Не были переведены тогда и документы, свидетельствующие о борьбе Жида с концессионными компаниями. Поэтому новый полный перевод «Возвращения» — в сущности первый перевод этой книги, знать которую наш читатель должен. Об одном можно пожалеть — о том, что вместе с «Возвращением» не переведено заново и «Путешествие в Конго».

Досадно, что и новый перевод не может быть признан безупречным. Перевод дает читателю представление о суховатости, графической четкости и полновесности прозы африканских записок Но все же читатель видит стиль Жида как бы через грязноватую пленку. Перевод недостаточно отшлифован. Есть и элементарные ошибки («птицы с желтыми голенастыми лапами» и др.).

Во вступительной статье И. Анисимова путь Жида показан подробно, с полным пониманием его исторического значения.

К советскому изданию следовало бы приложить имеющиеся в подлиннике карты местностей, по которым прошел писатель.

Я. Фрид

САТИРА И ЮМОР

ПЕРЕЦ ДАВАЯ...

Обилие критического юмора в настоящем номере нашего родного беспощадного органа «Литературный критик» понуждает выступить меня в роли возвышенной и почтенной, которая для иного редактора служит единственным источником для самоуважения, — в роли передовика. Боже мой, сколько стало юмора в нашей жизни! Как принялись все острить! Какое рвение дотошности охватило наши журналы и газеты. Только и читаешь — там «Плоды просвещения», там — Елкин-Палкин, там вилы в бок или критика в зубы, — словом, куда ни глянь — везде рвение на пользу культуре и процветанию нашей словесности. Главное, вот это рвение. Сколько я ни удивлялся печатно и непечатно этому рвению и все никак не могу наудивляться — откуда берется это усердие? Чтобы кто-нибудь не подумал, что он не старался, позабыл или был ленив подсыпать свою березовую кашу в общее торжество сечения какого-нибудь учебно-показательного писателя.

Все готовы сечь, все готовы критиковать! Но самое страшное, что все готовы острить. Был бы только сигнал, а там не постоят. Но как разобраться во всем этом? Как написать передовую к сплошному остроумию? Хорошо тому, кто все знает, все умеет. Вот передовик «Литературной газеты» пишет: «Оно (фашистское искусство) от начала до конца обращено к прошлому... и поэтому оно не может быть и никогда не будет настоящим искусством, призывающим человечество к борьбе за социальное освобождение трудящихся масс» (№ 86 от 9 июля 1934 г.). Сразу все понятно. Фашистское искусство обращено к прошлому и поэтому оно не искусство, во-первых, и не может никуда вести, во-вторых. Хорошо, что фашисты не пишут о будущем, а то человечество, натурально, за ними и двинулось бы. Тоже наш Алексей Толстой написал роман, «обращенный к прошлому»: «Петр I». Туда же в писатели лезет, даже в комиссию по приему писателей. «Литгазета» кажется ясно сказала: это не искусство. А уж раз там напечатано, значит, нишкни, молчи себе в тряпочку! Директива!

Или идут там разные дискуссии о социалистическом реализме, включает ли он в себя романтику, вымысел, художественную фантазию и прочие писательские штучки (им, писателям, только волю дай, они вам придумают)? Подписчику «Литературной газеты» незачем дискуссировать. В передовой сказано ясно и определенно: «Весь материал альманаха («Год семнадцатый») строго выдержан в духе социалистического реализма. Ни одна повесть, ни один рассказ не содержат досужей фантазии или праздных домыслов автора» (№ 86).

Все ясно, как подмышкой у араба в самую темную ночь: ни тебе «досужей фантазии», ни «праздных домыслов». Как «Патэ-журнал» — все знает, все видит, как римский папа — ни в чем не ошибается. А пишет, как говорит, и наоборот.

Великое дело — передовая. Это жанр. Это искусство. Я так понимаю, что само слово «передовая» вовсе не происходит от слова «впереди». «Литгазета» это доказала с абсолютной точностью. Этимология этого слова совсем другая. Не желая прослыть каламбурщиком и соревноваться с автором «афоризмов» и «парадаксов», печатаемых в этом номере, я, тем не менее, должен указать на пропуск буквы «ц», пропуск, образовавшийся в результате излишнего самоуважения редакторов, восчувствовавших себя в упоительной роли рулевых. Просто, давая

перец в номере, нужна нитка, чтобы перец связать. На это и существуют передовики: они и тянут свою нитку. Скучную нитку, обычно.

Так вот, давая перец в настоящем номере нашего уважаемого органа, предстоит мне обозреть передовиков, со стороны их намерений и общего значения нашей юморо-критической деятельности среди общей расстановки сил на фронте словесности. Чем хорош юморо-критический жанр?

Если человеку без дураков сказать — ты дурак, или предложить ему чужой талант взаймы: человек интеллигентно обидится. И будет прав, конечно. Граждан просят не выражаться, тем более критиков. Но если пустить в ближнего своего какую-нибудь словесную шипучку, «с девичьей улыбкой, с змеиной душой», со смешком, с ехидцей, то внешне человеку будто возразить нечего, а больно получается. И вот поэтому самому я бы и написал передовую, так бы и писал, и писал.

Прежде всего должен я вам сказать, что это враки, будто смешное убивает. Если убивает, так это уже значит не очень смешно тут. Смех в руках критика (простите за метафору, но сам редактор «Литгазеты» сказал, что «надо взять язык в руки»), смех, други-писатели и други-читатели, парализует оборону. Что на смех ответишь? Смех на смех — выйдет грех. Ерунда получится, спору никакого не выйдет. Смех это хорошее оружие самообороны, вроде панцыря: никак тебя, смеющегося и насмехающегося, самого-то не уязвишь. Поди уязви Архангельского. Скажу вам по секрету: пытался я на него, дьявола бодливого, пародию написать, так ведь ни за что не ухватишь. А ведь сам-то как бьет — и в бровь, и в глаз, и в прочие телесные места без разбору. Ишь ты, какой! Налим с иголками!

И еще скажу, что этим смехом пользуются не приведи как для смягчения и укрытия своей природной ехидности. Почему я об этом говорю? Как читатель — у меня нет зла к литературе. Я только одного хочу, чтобы она была хорошая, чтобы ее читать было можно, а не только издавать. То же и по части писателя. В их сварах разбираться мне нет охоты. Пишите только, други-писатели! Пишите грамотно и, конечно, без «досужей фантазии и праздных вымыслов». Что бы этого ни-ни! Помните! А чтобы заезжать писателей, или наезжать на них, или переезжать, не вижу в этом никакого расчета для нашего критического мира. Хотя некоторые даже этим гордятся. Это у них на груди вроде значка «Друг детей», что ли: «Записки старого заезжателя». Конечно, если бы их до литературы да по-настоящему допустить, они бы разве так развернулись. Да они бы этих писателей — ух, как! Они бы у них как шелковые ходили. Сейчас, конечно, впечатлительной фигуры нет: ну, куснешь там из какого-нибудь подвальчика. То ли дело бы из какого-нибудь центрального органа садануть. Еще бы лучше выстроить бы писателей в ряд, да из кишки бы их серной кислотой поливать. Но вернее верного не придумать сказанного: «Уж коли зло пресечь: забрать все книги бы да сжечь». Подразумеваются теперь советские книги советских писателей.

А сейчас приходится помалости ковырять своим смешком, ковырять, постругивать. Тесно им, болезным, в этом юморе. Может, не по мечтаниям их, отдел этот петитный. Сочувствую я им. Но что же поделаешь? Ничего роскошнее предложить им не могу.

А может это и, между нами говоря, полезно? Посуда будет целей в лавке. А то перебили бы всю. Вот написал я это и подумалось вдруг: а не зашиб ли я смехачей-то своих? передовиков? И чудно даже стало. Откуда во мне кровожадность такая? Прямо Калигула, а не передовик. Светоний рассказывает: «На одном веселом пиршестве он (Калигула) внезапно разразился громким хохотом. Возлежавшие близ него консулы учтиво спросили его, почему он смеется. «Потому, — ответил он, — что одного моего кивка достаточно, чтобы немедленно удавить вас обоих». Мне даже как-то взгрустнулось: ни тебя никто в литературе задавить не может, ни ты никого не задавишь.

Так давайте ж, братцы, посмеемся вдосталь. Очень много смешного в нашей литературе, а публика так сплошь невыносимо комическая.

Дотошный читатель

ОБРАЗОК НА СЧАСТЬЕ

Есть подходящая тема для фельетона. Вообразите, что при каком-нибудь образцовом универмаге (Мосторга?) организуется некое «цитатно-подсобное бюро в помощь немолодому писателю». В бюро тихо и уютно. Над круглыми столами располагающие зеленые юбки абажуров, газеты и журналы, карандаши на цепочках. На стене под стеклом лозунг: «Экономь бумагу для черновиков! Пользуйся услугами цитатно-подсобного бюро»! И тут же правила внутреннего распорядка. По стенам выстроились картотечные шкафчики с таинственными литерами и индексами на этикетках ящиков. Посередине большой шкаф с надписью на трех языках: «Шедевры».

Два благообразных конторщика с понимающим выражением лица встречают и обслуживают клиентов, как отменно вежливые частнопрактикующие врачи.

— Какая тема вас волнует? — спрашивает конторщик вкрадчивым голосом очередного клиента. — Пожалуйста. Сейчас подберем... Прежде всего, конечно, пейзажи... Кулер локаль, с вашего разрешения.

Конторщик подходит к картотеке и выдвигает несколько ящиков сразу. Ловкими движениями он перебирает карточки, вынимает несколько штук и, отложив их в сторону, обращается к посетителю.

— Скажите, вас не увлекла бы идея начать роман каким-нибудь чеховским пейзажем? Закат солнца в низменностях Европейской России. Стеганное одеяло облаков... Потом маленькая ремарка: «Так писал Чехов, так было...» А потом уже от себя. По следам героя, так сказать. Нет? Не увлекает? Пожалуйста... Вы хотите, что называется, хватать современность прямо за рога. Понимаю... Одну минуточку...

Конторщик снова роется в картотеке и веером раскладывает перед клиентом дюжину карточек.

— Вам, конечно, понадобится р а с с в е т... Будьте добры взглянуть:

«Когда Икс вышел с Игреком из землянки, в небе совсем пропал млечный путь. Арбузным соком наливается рассвет, охвативший бездонную сквозную высоту. В предутренней тишине не пели даже петухи — их не было на участке. Небо без единого облачка обещало хороший день, и обычная легкая бодрость возвращалась к Иксу. Игрек шел рядом. Поровнявшись с совхозной избой, он вспомнил, что сегодня совсем не спал»[1].

— Если вам не нравится арбузный сок, я могу вам предложить другой образок на ту же тему:

«Между тем рассвет разбавлял и разбавлял синьку, она меняла свои оттенки, с каждым мгновением все больше выцветала. Четче выступали люди»[2].

— Есть тот же рассвет, только на молоке:

«В молочном свете зари, медленно заливавшей деревню, уже видать поднявшуюся к очередному трудовому дню жизнь. Вон скрипнуло ведро у колодца. Чей-то голос прокричал за огородом. Поют петухи»[3].

— А то еще:

«На востоке уже широкой рваной лентой алела заря и чья-то уверенная рука выключала одну звезду за другой. Наступало утро, медленно пробиваясь сквозь тяжелую черную ночь»[4].

— А вот — извольте взглянуть, картинка, написанная в непринужденно бодрых, призывных тонах.

«Солнце вскочило на ноги, кажется, раньше всех. Выкатило оно из-за леса красно-золотой большенный глаз, весь в прожилках ранних медяных лучей, и все засияло, туман как будто сразу приподнялся выше, и осенний день, в который солнце, прощаясь, так щедро дарило остатки своей знойной юности, как бы сразу встал во весь рост. Захлопали ворота, замычали коровы, истошно заблеяли овцы, а от изб, от ветел и тополей легли на траву, подернутую первым зазимком, воздушно лежащим на невидимой среди дня паутине, — легкие, неприметные тени»[5]. (Nota bene: выписать еще с пяток «рассветов»).

— Затем, — говорит конторщик, тасуя свои карточки, как колоду карт, — поскольку вы задумали повесть из колхозной жизни, вам несомненно понадобятся старики... Такие, знаете, замшелые деды Микитаны с плесенью в бороде, все время бормочущие себе что-то под нос. А что они бормочут — кто их знает?

---

[1] Давид Хаит. Встреча.
[2] Д. Стонов. Весна.
[3] Г. Алексеев. Возвращение.
[4] Покотиловский. Отрывки из жизни Ревельского.
[5] С. Клычков и В. Попов. Зажиток.

За спиной у них крепостное право, они помнят еще, как царя кокнули в Питере, «поди уж пятьдесят лет тому будет»... Начальнику политотдела они говорят: «Милай! Ты сердце у нас растревожил...» Без такого старичка вам не обойтись... Выбор стариков у нас прекрасный. (NB. Подобрать дюжину «стариков»).

Пока клиент выбирает себе старичка, у конторщика в руках уже новая колода карточек. Конторщик задумчиво облокачивается на картотеку и уверенными мазками, плавно жестикулируя, расставляет вехи будущего произведения своего клиента.

— По дороге к месту работы начальник политотдела может встретиться в вагоне, скажем, со своим будущим помощником или вновь назначенным директором. (Возьмите, к примеру, Д. Хаита, или Стонова «Весну»). Разговоры, то да се. Приезжают. (Рассвет). Общее впечатление. Неважное. (Первая встреча со стариком: «эх, милай, куды нам... Развалили килхоз»...). Затем начполит инкогнито отправляется на колхозное собрание, хоронится в задних рядах и прислушивается. Потом в нужный момент он выступает на сцену и произносит речь. Эта сцена появления начполитотдела на сцене должна быть хорошо обыграна.

«Высокий, стройный, затянутый в военную форму, стоял на сцене начполитотдела рядом с окончательно потерявшимся, еще не снятым секретарем ячейки».

Тут старик может что-нибудь крикнуть с места («Крой, милай, крой»). Затем начинаются будни... Я вижу — конторщик простирает руку вдаль — как начполит едет в поле, опускается на колени и пальцем меряет глубину запашки или задумчиво жует колос... Кругом стоят старики, колхозники и уже снятый секретарь ячейки. Проезжавший мимо единоличник Лексей Натужный останавливает лошадь и удивленно смотрит на начполита... У нас вы найдете прекрасный ассортимент единоличников. (NB. Подобрать «единоличников»).

— Потом — конюх! Должен быть у вас конюх-энтузиаст? Конюх, который переключил свою любовь к индивидуальной скотине в страсть к общественному коню! Вам не обойтись без такого конюха!.. Теплый запах парного навоза, длинный ряд туттаперчевых губ, философски неторопливо жующих овес... Холки сверкают, чересседельники лоснятся, смазанные заботливой рукой... Потом конюх ночи не спит — ждет потомства от сивой кобылы... Я могу вам предложить несколько красочных экземпляров. (NB. Подобрать).

— А девушки?! — восклицает конторщик, отступая на несколько шагов и в руках у него появляется новая стопка карточек. — Где у вас колхозные девушки? Загорелые, ладно скроенные, перекидывающие снопы на молотилке... — Эй, начальник, — кричат они начполиту, — али кишка тонка? Перекинь парочку! И начполит, положив портфель на землю, хватает обеими руками тяжелый золотой сноп...

Конторщик нагибается, кладет свои карточки на пол и показывает, как начполит поднимает с земли огромный сноп и валит его в молотилку. Клиент испуганно смотрит на него...

— Держи, — кричит конторщик, — держи наше золотое сыпучее... А ну, Алена, али кишка тонка, запускай частушку...

У меня коса большая,
Сама завивается...

— Частушки, — хватает конторщик за плечо клиента, — вот они, частушки! Целый ящик!.. Сконапель, фольклор... Слепой гармонист Андрюшка... Народный юмор... А шутки-прибаутки?.. Чем у вас дед Микитан разговаривать будет?.. «Тяп да ляп, по спине хрян». «Ни пупка прикрыть, ни махорки купить». А словечки?.. Галифуй. Трахтер-тарарахтер. Дундя еловая... Яркий, выразительный язык... Не беспокойтесь — все наши словечки согласованы с Болотниковым...

— Эпиграфы! — волнуется конторщик, собирая с пола карточки. — Прямо и обратно пропорциональные. По принципу «у них и у нас», «было и есть». Подбираем в 24 часа к готовому произведению. Заглавия! Двух и трехсловные — сотни... Или можно «Повесть о том, как...» Позвольте, куда же вы?.. Может быть, вы раздумаете писать колхозную повесть... Есть чудные темы на материале новостроек. Любовь. Молодой инженер встречается с комсомолкой в очереди к общей уборной во время обеденного перерыва. Он уступает ей свою очередь... Знакомятся... Я вам подберу... Всего наилучшего... Милости просим...

Клиент исчезает, захватив в суматохе рассвет с арбузным соком и пару «ста-

ричков»... Конторщик вытирает пот и грустно убирает со стола свой товар...

— Халтурщик! — бормочет он себе под нос. — Хам! Тупица! Эклектик! Всю картотеку перерыл и хоть бы какой-нибудь паршивый образок на счастье отобрал.

Златоустинский

УБИЙСТВО НА ХОДУ

Неопытные в светских правилах люди измеряют достоинство зубочистки количеством ртов, в которых она побывала. Так некоторые титаны издательского дела и гении недовыпуска печатной продукции утверждают, что прелесть художественного произведения познается лишь чрез примечания к нему.

Для этого к каждому роману, поэме или другому опусу обычно плотно примыкает дивизион примечаний, обосновавшийся в конце книги за унылыми окопами замеченных опечаток.

Примечания в конце книги составляются по тонкому, но легко уяснимому замыслу: толкование мало понятных советскому читателю слов считается обременительным для его художественного восприятия, а объяснение обычных слов знаменует собой показатель солидности и углубленности штатных служащих издательства и вольнонаемных комментаторов искусства.

Вот наиболее типичный стандарт таких примечаний.

Берется, например, такой отрывок из Байрона:

Смотрите, призрак встал кровавый.
Защитник трона умерщвлен...
В семье Приама были нравы
Святей и чище...

Примечания к отрывку делаются обычно в таком стиле.

Троя — множественное число от слова — трех.

Приам — древний грек. По некоторым источникам — мужчина. См. «Историю римской религии» на немецком языке. Берлин. 1874 г. Стр. 171.

Семья — соединение родственников на почве экономических интересов или бытовых предрассудков.

Призрак — обычай в средние века ходить вне своего тела. Ныне не существует, кроме отдельных буржуазных стран.

Нравы — деепричастие от слова нравиться, нравный, нервный (см. пословицу «Норов — как боров»).

Умерщвлен — убит тупым орудием на почве классовых разногласий.

Чище — восклицание от глагола чистить. (Сравни у Шиллера «И чистота твоя приятна»); чисткой сапог в Голландии занимаются прибрежные жители.

Кроме примечаний в конце текста, чрезвычайно популярны в издательских прериях и пампасах и примечания, так сказать, на-ходу. Вставленные непосредственно в текст, причем текст в этом случае напоминает провинциальную баню, обставленную лесами для девятиэтажной постройки.

Делается это так. Берется, например, стихотворение Гейне «Незнакомка», спешно перемалывается в комментаторской мясорубке, пересыпается укропом мемуарных дат и встает перед ошеломленным читателем в таком виде:

Златокудрую *) красотку (вариант: тетку)
Ежедневно (еженедельно; см. черновик 1923 г.) я **) встречаю
Здесь***) в аллее тюильрийской***)
Под каштанами *****) гуляя (вариант: простоквашу поедая).

Как видите, читатель, будучи спущены с цепи, комментарии и примечания не всегда все-таки догрызают текст. В руках же малоопытного комментатора текст иногда даже доходит до читателя в почти не искалеченном виде. Идя навстречу нарастающей издательской потребности неустанной борьбы с текстом, мы предлагаем ниже стандартный образец внутренних и внешних примечаний, применимых к каждому поэтическому и прозаическому опусу.

Для популяризации нашего стандарта, прибегаем к широко известному стихотворению Козьмы Пруткова «Из Гейне». Вот оно уже в готовом, запакованном и пронумерованном состоянии для помещения его в книге.

---

*) Намек на госпожу М., у которой не было одной ноги.

**) Сам Гейне. По некоторым вариантам — В. Шекспир.

***) В Гамбурге на улице Рябой Кунигунды.

****) Тюильри — предместье Парижа в Лондоне.

*****) Чувствуется влияние Оскара Уальда, который, хотя и жил позже, но тоже любил хвойную растительность.

Вянет лист *), уходит лето **),
Иней серебрится (вариант: золотится)
Юнкер (вариант: штабс-капитан) Шмидт из пистолета (прим. ред.: маленькая винтовка).
Хочет (см. черновик № 17: не хочет) застрелиться (пр. ред.: повеситься).
Погоди, безумный (ср. у Грибоедова и Пушкина: безумец я, довольно!)
Снова (т. е. во второй раз. Ред.)
Зелень ***) оживится...
Юнкер (вариант: генерал-майор) Шмидт I (умер в 1863 г. Ред.) честное слово ****)
Лето воз (зачеркнуто. Ред.) возвратится!

Отдельных лиц и издательства, не желающих пользоваться приводимым выше стандартом, автор к этому не принуждает, но находит неразумным не воспользоваться совершенно безвозмездно хорошо продуманным и технически совершенным образцом.

Арк. Бухов

*) Лист. Композитор. См. Крейцерова Соната.

**) Лета — река в мифологии. По версальскому договору отошла к Исландии.

***) Витамины. Чаще всего наблюдаются в лимонах и баранине.

****) «Слово» орган либеральной буржуазии в Воронеже, в 60-х годах.

УРАВНЕНИЕ С ДВУМЯ НЕИЗВЕСТНЫМИ

В справочном отделе 1-го тома «Лит. энциклопедии» совершенно нормальными шрифтами напечатано: Аксенов см. Оксенов.

По наведенным нами справкам оказалось, что Иван Александрович Аксенов живет в Москве, по Б. Козихинскому переулку и является автором книги стихов «Неуважительные основания» (М., 1916), трагедии «Кори нарянс» (М., 1918), книги о Пикассо (М., 1917) и о Шекспире (М., 1919) и переводчиком пьес Форда, Вебстера и Тернера: «Елисаветинцы» (М., 1916), «Великодушный рогоносец» Кроммелинка и драматических произведений Бен Джонсона в 2 томах («Academia»).

Оказалось также, что фамилия его пишется через А.

Отдельно в Ленинграде существует критик Оксенов, который пишется через О и зовут его не Иваном, а Иннокентием.

Мы уверены, что это уравнение с двумя неизвестными будет решено неверно.

Либо (это в лучшем случае) автор заметки «Оксенов» даст сведения об одном из $\frac{О}{А}$ксеновых, либо отошлет читателя обратно, т. е. к первой «заметке».

Рис. Л. Бродаты

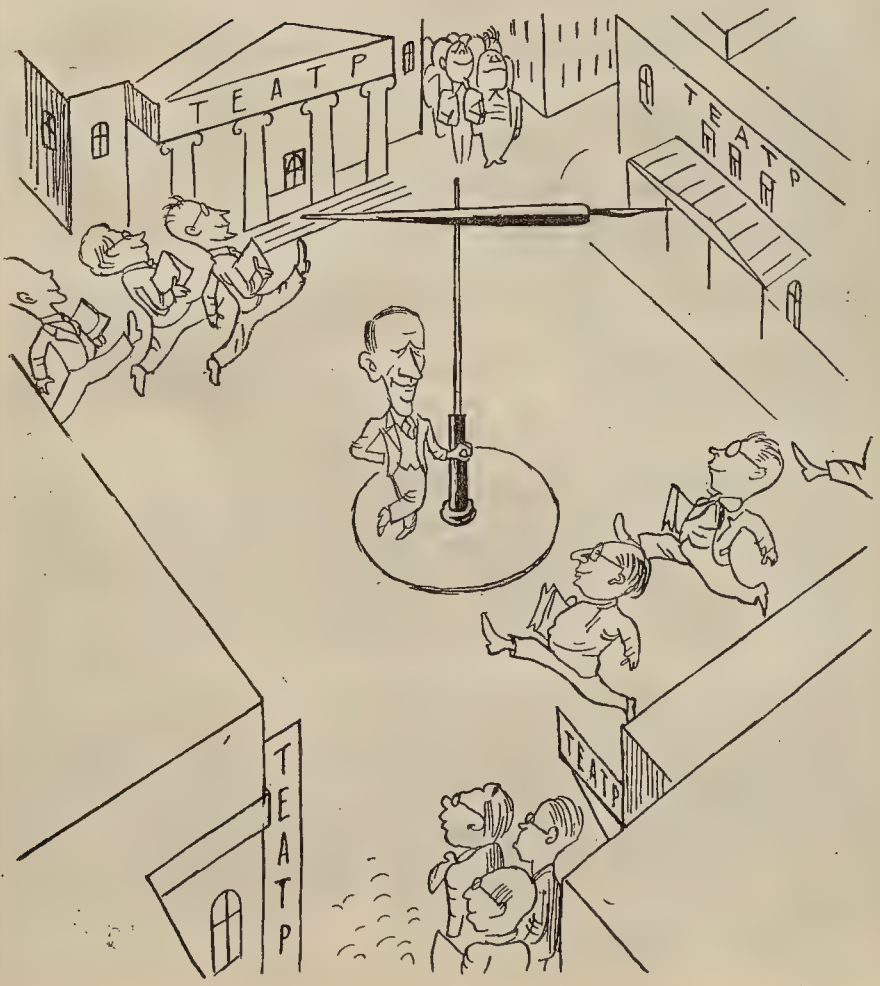
Сон в литовскую ночь или Машиналь в постановке Литовского

Критиковать нужно... с государственной и политической вышки.

Критик может похвалить не понравившийся ему спектакль? Я эту возможность не исключаю.

О. Литовский

(*Театр Драматургии № 4*)



КРИТИКА и РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ

Рецензия написанная Р. Пикелем и напечатанная в «Известиях» № 152 от 2/VII 1934 г.

Бланк (конструкция Р. Пикеля), на котором была написана рецензия. Просьба 1) заполнять четко, 2) не путать названия спектаклей, фамилий актеров и действующих лиц.

Опыт заполнения вышеуказанного бланка рецензентом Заморским.

«БОЙЦЫ»	. . . . .	*«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»*
(Театр-студия *имени Ермоловой)*	(Театр-студия	(Театр-студия *п/р Симонова)*
«Бойцы» — первая постановка театра-студии *имени Ермоловой* на современную тематику. Художественный руководитель молодого театра *М. Терешкович* при выборе современного репертуара пошел по линии наибольшего сопротивления.	« . . . . . »— первая постановка театра-студии . . . . . на современную тематику. Художественный руководитель молодого театра . . . . . при выборе современного репертуара пошел по линии наибольшего сопротивления.	*«Поднятая целина»* — первая постановка театра-студии *п/р Симонова* на современную тематику. Художественный руководитель молодого театра *Симонов* при выборе современного репертуара пошел по линии наибольшего сопротивления.
Постановка *«Бойцов»*— серьезный политический и творческий экзамен для любого театра, тем более для такого молодого коллектива, как *ермоловская* студия. Этот экзамен сдан театром вполне удовлетворительно. Налицо спектакль, сделанный чрезвычайно тщательно и добросовестно как актерами, так и режиссером.	Постановка « . . . . . » — серьезный политический и творческий экзамен для любого театра, тем более для такого молодого коллектива, как . . . . . студия. Этот экзамен сдан театром вполне удовлетворительно. Налицо спектакль, сделанный чрезвычайно тщательно и добросовестно как актерами, так и режиссером.	Постановка *«Поднятой целины»* — серьезный политический и творческий экзамен для любого театра, тем более для такого молодого коллектива, как *симоновская* студия. Этот экзамен сдан театром вполне удовлетворительно. Налицо спектакль, сделанный чрезвычайно тщательно и добросовестно как актерами, так и режиссером.
Актерская игра, несмотря на многие шероховатости и недочеты, свидетельствует о вдумчивом и требовательном отношении каждого исполнителя к своей роли. Некоторые роли сыграны молодыми актерами художественно цельно. Таковы например роли *Краузе и Галочки* в трактовке *В. Лекарева и Л. Орданской.*	Актерская игра, несмотря на многие шероховатости и недочеты, свидетельствует о вдумчивом и требовательном отношении каждого исполнителя к своей роли. Некоторые роли сыграны молодыми актерами художественно цельно. Таковы например роли . . . . . в трактовке	Актерская игра, несмотря на многие шероховатости и недочеты, свидетельствует о вдумчивом и требовательном отношении каждого исполнителя к своей роли. Некоторые роли сыграны молодыми актерами художественно цельно. Таковы например роли *Островнова и Лушки* в трактовке *Заславского и Сергеевой.*

Основным недочетом постановки является налет *«штатскости»*. У большинства актеров нет боевой выправки. Они еще не умеют носить *военный мундир*, не умеют передать профессионального облика *бойцов Красной армии*, вследствие чего стираются черты, отличающие обычного советского *гражданина* от нашего *красного командира*.

В жестах, движениях нет той четкости, собранности, которая характерна для каждого *командира* как проявление не только внешней, но и внутренней дисциплины в его поведении. Поэтому неудивительно, что домашние, личные эпизоды больше удались театру, чем массовые сцены *маневров и боевой подготовки*. *Генштабист Ленчицкий* похож скорее на штатского инженера, *комкор Гулин* — на директора завода, *комдив Берг* — *на юного аспиранта*.

Режиссер не сумел по-настоящему показать и атмосферу тех изумительных форм содружества, товарищеской теплоты, простоты служебных и личных отношений, которые отличают *Красную армию* от *армий* капиталистических стран.

И режиссеру и актерам надо еще поработать над углублением образов пьесы. Тогда спектакль приобретет необходимое социальное звучание.

Основным недочетом постановки является налет . . . . . У большинства актеров нет боевой выправки. Они еще не умеют носить . . . . . не умеют передать профессионального облика . . . . . вследствие чего стираются черты, отличающие обычного советского . . от нашего . . . . . .

В жестах, движениях нет той четкости, собранности, которая характерна для каждого . . . . . как проявление не только внешней, но и внутренней дисциплины в его поведении. Поэтому неудивительно, что домашние, личные эпизоды больше удались театру, чем массовые сцены . . . . . похож скорее на штатского инженера, ... — на директора завода, ...

Режиссер не сумел по-настоящему показать и атмосферу тех изумительных форм содружества, товарищеской теплоты, простоты служебных и личных отношений, которые отличают . . . . . от . . . . . капиталистических стран.

И режиссеру и актерам надо еще поработать над углублением образов пьесы. Тогда спектакль приобретет необходимое социальное звучание.

Основным недочетом постановки является налет *«городскости»*. У большинства актеров нет боевой выправки. Они еще не умеют носить *крестьянский костюм*, не умеют передать профессионального облика *ударников колхозных полей*, вследствие чего стираются черты, отличающие обычного советского *горожанина* от нашего *колхозника*.

В жестах, движениях нет той четкости, собранности, которая характерна для каждого *бригадира* как проявление не только внешней, но и внутренней дисциплины в его поведении. Поэтому неудивительно, что домашние, личные эпизоды больше удались театру, чем массовые сцены *бабьего бунта и собрания*. *Офицер Половцев* похож скорее на штатского инженера, *Давыдов*—на директора завода, *Размет-нов* — на *разночиненного интеллигента*.

Режиссер не сумел по-настоящему показать и атмосферу тех изумительных форм содружества, товарищеской теплоты, простоты служебных и личных отношений, которые отличают *нашего колхозника* от *крестьянина* капиталистических стран.

И режиссеру и актерам надо еще поработать над углублением образов пьесы. Тогда спектакль приобретет необходимое социальное звучание.

ЗАПИСКИ СТАРОГО ЗАЕЗЖАТЕЛЯ

■ Жизнь у нас идет вперед оглушительными темпами. Чуть зазеваешься — очень легко можно отстать.

Недавно прочел у Чумандрина в книжке «Мой творческий опыт рабочему автору» следующее:

«Каждому литкружковцу, каждому грамотному читателю известно, что Достоевский писал много лучше Тургенева».

Вот, думаю, отстал я-то... Я в простоте думал, что ученые еще по этому вопросу не столковались, да и сам вопрос, думал, еще недостаточно провентилирован. Что значит — «писал лучше»? Интереснее, что ли? Красивее? Глаже?

Я себе ломал голову, а решение-то, оказывается, давно уже состоялось в пользу Достоевского и доведено даже до каждого грамотного читателя.

Темпы!

Кстати о темпах. Чумандрин пишет: «Я не думаю, чтобы существовал какой-либо закон относительно темпов. Ведь работать быстро и много — не значит еще обязательно работать плохо. Возьмем классический пример. Толстой работал над «Войной и миром» менее пяти лет, написал же около 90 печатных листов, а главное — гениальную вещь».

Чумандрин хорошо уловил главное. Главное — писать хорошие вещи. Это литкружковцы должны твердо запомнить.

■ Недавно вышли две книги Марка Колосова. Одна называется «Иная юность» и вышла в «Советской литературе», другая в «Молодой гвардии» под названием «Избранное». В «Иной юности» одиннадцать рассказов и одна пьеса, в «Избранном» десять рассказов и та же пьеса. Впрочем, и рассказы те же самые. Только в первой книжке на один рассказ больше, но зато она и стоит 3 р. 75 к., в то время как «Молодая гвардия» своего Колосова уступает за полтора рубля... Да еще с портретом.

Понимаю, конечно, что на Колосова огромный спрос, однако считаю, что пользоваться этим и драть за один лишний рассказ два рубля двадцать пять копеек — безобразие.

■ Очень удивил меня критик Бочачер, написавший в журнале «Октябрь» рецензию на «Тропу самураев» Рубинштейна. Ему понравилось это произведение.. «Тропа самураев» — пишет Бочачер — не газетная агитка, не лефовская «однодневка». Это — понятно. Непонятное дальше:

«Это полотно, — говорит дальше Бочачер, — чувствуется, рисовал человек, которому картины японской военной системы знакомы не по наблюдениям из окна вагона, не из книг и газет, а из самой гущи жизни».

Вот — спасибо! Что же, Бочачер всерьез думает, что Рубинштейн, прежде чем писать «Тропу самураев», прослужил несколько лет в японской армии?! Или пошутил Бочачер...

■ В «Литературной газете» очеркист А. Гарри жалуется на редакции газет. «Сидит,—говорит Гарри,—в аппарате редакции какой-нибудь пошловатый бурбон, который мыслит только штампами и сознательно вытравляет из очерка все то, что делает художественный очерк литературой».

«Попробуйте, к примеру, этакому субъекту написать: «большая его голова опустилась на грудь», и он выправит обязательно: «его большая голова и т. д.». Попробуйте написать ему: «солнце потонуло в степи», и он тут же напачкает: «солнце скрылось за горизонтом».

Гарри прав в одном. «Тонущее солнце» и перемена порядка прилагательных и существительных действительно делают очерк похожим на художественную литературу, только на очень плохую литературу.

Дальше, что касается штампов — прав «бурбон». «Солнце, тонущее в степи» и есть самый настоящий тусклый литературный штамп. И перестановка в фразе подлежащего и сказуемого тоже штампованная беллетристика. Вот «бурбон» и борется со штампами.

Лучше пусть очерк будет просто не художественным, чем антихудожественным. Беллетристические штампы в газетных очерках надоели не только «бурбонам», но и читателям. Уже почти невыносимо читать, как солнце целыми абзацами «тонет в пшенице», «золотят верхушки сосен», «скатывается к краю неба», «кувыркается в облаках», как «суслики свистят в степи», а «колеса вагонов перестукиваются на стыках».

В «Правде» недавно был напечатан дневник директора завода «Красная заря» т. Ясвойна.

Очеркист начал бы этот дневник так: «Солнце золотило верхушки металлической стружки, валявшейся там и сям на заводской площадке. Перистые облака проплывали низко, почти задевая за фабричные трубы красавца-завода. Из трубы, как из огромной сигары, валил дымок, смешиваясь с утренней свежестью и пропадая в огромном котле сияющего неба. Утро синевело...»

Очеркисту очень трудно удержаться, чтобы не описать, в какую погоду он приехал на место происшествия. А т. Ясвойн не будет писать о погоде. Ему это даже в голову не придет. А читать очень интересно...

Еще — о сравнениях. Считается, что сравнение—первый признак художественности. «Из трубы валил дым» — так напишет нехудожественный очеркист. Художник напишет иначе: «из трубы, как из огромной сигары...» или «дым валил, словно штопором ввинчиваясь в небо», или «точно чудовищный великан раскуривал здесь над равниной свою трубку» и т. д. А дым этот может быть и сравнивать вовсе не нужно. Дым—как дым.

■ Классический пример ложной наблюдательности есть у Леонова в «Скутаревском». Герой едет в трамвае.

«Размытые вьюгой и ночным освещением, мелькали площади, автомобили, дома, но он видел только собственное отражение в запотелом окне вагона».

В запотелом окне как ни старайся—не увидишь собственного отражения. Аксиома, известная каждому трамвайному пассажиру.

Там же есть такое место:

«Скупо, точно пасту из тюбика, Арсений выдавил из себя кусок... улыбки» (!).

Лицо—тюбик, улыбка — паста. Нажимаешь на тюбик... Нет, я не могу себе этого представить! А кто-нибудь может?

■ В «Звезде» у Павла Далецкого прочитал:

«Победительница» (яхта) испустила троекратный крик, протяжный и грозный вопль птицы, с которой наконец снимают цепь».

У того же автора в следующем номере «Звезды» отметил:

«Она (девушка) смотрела на японцев так, как смотрит птица, когда ее поймали и несут на кухню».

Вот, думаю, тонкий знаток пернатого царства.

Но когда в романе «Концессия» того же Далецкого прочитал о том, что у героини было такое выражение лица, как у морской птицы перед океанским перелетом — усумнился. Откуда он знает, какое бывает «выражение» у птиц перед океанским перелетом? Провожал он их, что ли?!

■ В связи с годовщиной смерти Чехова вспомнился рассказ покойного «Роман с контрабасом». Впрочем — вру: совсем не в связи с годовщиной, а просто при чтении альманаха «Молодость», выпущенного «Молодой гвардией». Есть в этом альманахе новелла Юрия Гаецкого под названием «Последнее погребение Атанаис».

В одном провинциальном городке во время войны застряла египетская мумия. Ее положили в местный музей и хранили два ученых хранителя. Во время гражданской войны мумия мирно «покоилась в саркофаге, напряженно стиснув глаза» (?). Но вот к городу приближаются красные. На пристани стоит пароход, на котором «его превосходительство генерал от инфантерии граф Мусин-Пушкин поджидает необходимых вестей с фронта».

«Пока что граф завел патефон. И, отбивая такт ногой, обутой в лакированый ботинок со шпорами, он подумал: «Молодец! Хорошо поет Варя Панина! Хвалю!».

А в это время... «старый боцман Евсей Хавчук выполз на берег и чутко прислушался».

«Хоронясь у милашки, он по ночам пробирался в партийный комитет, оклеивал стены домов на окраинах воззваниями, кой-где руководил забастовками, поддерживал связь с дезертирами...»

На этот раз старому боцману не повезло: за ним погнался «подпоручик русской армии с лицом императора Наполеона» и ранил его из револьвера. Но боцману удалось удрать, хотя и ранен он был не на шутку: «опытная рука боевого матроса нащупала рваную рану». Спасаясь от погони, боцман очутился в вековом парке перед верандой. Влез на веранду, оттуда в окно и схоронился в саркофаге.

А в это время... Ученые хранители решили спасти мумию от красных варваров и закопать ее в вековом парке. «При скупом свете люстры» (!) хранители взвалили на плечи саркофаг с Атанаис и Хавчуком и поволокли его в парк. Тут — сами понимаете — Евсей Хавчук вылез из саркофага и выругался матом, хранители в панике бросились бежать, а старый боцман пошел по своим делам.

Вот и все. Вся «новелла». Очень мило, если принять во внимание наступающие чеховские дни...

■ Говорят — «близок локоть да не укусишь».

Однако есть уже у нас люди, которые вполне свободно обращаются со своими локтями и не кусают их очевидно только потому, что это больно, а вовсе не потому, что «не достанешь».

Об одном таком человеке сообщает П. Далецкий в ленинградском журнале «Звезда». Зовут его Петя.

«Петя сидит за столом, локтем подпирает голову. Читает, отмечает, делает выписки».

Само собой разумеется, что если Петя, садясь за стол, ухитряется подпирать локтем голову и может в этой позе даже читать и делать выписки, то для него очевидно не составит никакого труда и покусать собственный локоть, если это потребуется для посрамления народной мудрости.

■ В журнале «Октябрь» № 4 критик Рыжиков рассудил о романе Н. Богданова «Первая девушка» так:

«Противоядия от бытовых неурядиц Богданов искал в быту же. И единственное, найденное им здесь (в быту) противоядие, оказалось венерической болезнью: заразившись ею, Саня поняла, что «природа нарочно подсунула нам болезнь для ограничения наших страстей».

«Но венерическая болезнь, пишет Рыжиков, оказалась не в силах направить комсомолку на верную дорогу. Не найдя никаких других «оздоровительных» средств, автор отказался от мысли вылечить девушку и, не будучи жестоким, а всего лишь последовательным, решил сразу поставить точку над «и»: он подослал к девушке убийцу, хотя действительное противоядие от бытовых неурядиц для первой девушки было и было оно тут же рядом — в боевой практике комсомола».

Вот уж, действительно, нашла коса на камень, умный критик напоролся на несообразительного писателя.

Неужели Богданов своевременно не мог учесть, что венерическая болезнь не в силах будет направить комсомолку на верную дорогу? Рыжиков это сразу сообразил.

Абрам Горт

ВОДА С СИРОПОМ

Кризис буржуазной цивилизации уже наступил. Кроме фабрик и заводов, закрываются также театры, университеты, музеи. Буржуазное искусство совершенно оскудело. На книжный рынок выбрасывается дешевая, авантюрная или эротическая халтура, выставки произведений искусства бледнеют с каждым годом. Капитаны буржуазной цивилизации, Крейгер и Истмен, покончили с собой, конечно не в ожидании личного банкротства, личных неприятностей. Они, лучше всех зная действительное положение вещей, предпочли исчезнуть, чем стать свидетелями крушения иллюзии своего класса (А. Г.).

У нас же при гигантском размахе социалистического строительства непрерывно растут интерес к жизни и культурные запросы всех 160 миллионов жителей страны.

Что мы говорим, когда официант в столовой кладет на немытую, грязную тарелку предыдущего посетителя котлету для вас и приносит ее вам, и ставит, и, элегантным жестом поправив прибор, отходит в сторону?

Заметив такое, мы говорим:

— Свинья это, а не официант. Хулиган это, а не работник народного питания. Сообщить бы надо о нем. В администрацию, в союз или, может быть, в милицию (Г. К.).

Москва и Ленинград, Харьков и Новосибирск, Иваново и Свердловск за годы пятилетки обросли роскошными громадными поселками, в которых рабочий живет так чисто, культурно и привольно, как до революции живал не каждый барин. Одно несчастье: недоделки, недоделки не только строительного, но и культурного порядка.

Вот еще пример проклятого невниманья

к деталям. На одном большом заводе группа энтузиастов в литейном цехе добыла где-то кустарную машину для изготовления газированной воды. Начальник цеха отвел специальное место для этой, весьма неромоздкой и примитивной установки. В первые дни все шло хорошо, даже из соседних цехов рабочие приходили завидовать и любоваться. Но потом получилась «неувязка». Прежде всего почему-то прекратили возить лед. В связи с этим заводская столовая конфисковала ледник. Потом перестали возить регулярно и воду. Образовались очереди и пробки... (А. Г.).

К счастью все это произошло года два назад. У нас уже есть богатейший опыт в борьбе с равнодушием и формализмом в деле распространения искусственных минеральных вод. В таких делах все возможные «трудности» мы научились предвидеть заранее. Нас, советских граждан, и это мы можем сказать с гордостью, на льду и на воде не поймаешь (Я. Б.).

Пролетарская столица борется за образцовую чистоту. Окраинные проезды покрываются асфальтом и брусчаткой. На пыльных площадях возникают зеленые скверы (Ф. А.).

Там и сям вы видите красиво оформленные киоски с аккуратно сделанными плакатиками «воды нет». Точная постановка дела уже за сотню шагов избавляет вас от мучительных сомнений. Вы круто меняете румб, куда-нибудь к тележке с загадочным названием «Сатуратор» (Я. Б.).

Серые тучи медленно плыли над единственной в мире столицей. Серые тучи дымчатой фатой затянули небосклон. И в таинственный час, который в представлении всех народов, на протяжении всех эпох, которыми исчисляется существование человечества, олицетворяет молодость — утро человеческой жизни, в час, словом, когда умирает ночь и рождается день, мы стоим и дышим воздухом единственной в мире столицы (А. Г.).

Я жалею о том, что я не Тарзан и не могу спать на траве под открытым небом или на улице (Я. Б.).

Конечно, не каждый человек может на улице заснуть. У кого нервы не в порядке, тот обыкновенно не берется под открытым небом спать. Он пугается, что лошадь его ногой зацепит или букашки в рот наберутся. А если человек несколько более интеллигентный, думающий о том, о сем, об астрономии, об истории народов и т. д., то он вдобавок еще будет пугаться, как бы у него во время сна брюки не унесли (М. З.)

Впрочем, мы немного отвлеклись от темы (Я. Б.).

Любой юнец ответит вам, что рабочие, уничтожив всю лживую мораль старины, сохранили для себя, как для законных наследников, все лучшие вещи, все звучные песни, которые создала за сотни лет своего безраздельного властвования буржуазия (С. Г.).

Он стоял в нашем саду, свежевыкрашенный голубой краской, сверкая никелем и медью. За прилавком помстился одетый во все белое, как хирург, продавец. Отличный прибор, сделанный целиком из наших советских материалов, поворачиваясь беззвучно на оси, начисто вымывал стаканы.

«Почему, — думал я, — мы так медленно овладеваем этим роскошным наследием буржуазии, этой звучной песней»...

Через тучи пробилось доброе утреннее солнце и лопалось красными и синими огнями в сиропах, налитых в стеклянные цилиндры.

Это была победа (Я. Б.).

Такого понимания своих задач не было до последнего времени у руководителей сада. Они работали замкнуто, оторванно от производства, их работа была мало подчинена интересам народного хозяйства... (Т. Х.).

Ошибки прошлого были позади. Дышалось радостно и легко. Киоск прохладительных напитков в нашем саду стал явью. Небольшой плакат с надписью «воды есть!» радовал взор.

Ненужная жажда умерла навеки (Я. Б.).

Кресла были расставлены среди зелени и цветочных клумб. Где-то внизу играли в волейбол. Откуда-то доносился стук крокетных шаров (Евг. М.).

Настоящая, культурная жизнь ворвалась в широко распахнутые двери сада.

Я. Бельский

P. S.

Этот очерк об открытии киоска прохладительных напитков написан не мною лично. Я, скажу честно, спешил. Остался день до сдачи материала. Делать было нечего. Я набрал очерки и фельетоны восьми авторов: Бухова, Гарри, Группы К., Артамонова, Евг. Мара, Зощенко, Гехта и Т. Холодного. Из этих вещей, написанных в разное время, на разные темы, я выбрал более или менее подходящие фазы и слепил из них очерк «Вода с сиропом!»

Пафоса, к счастью, хватило у всех, поэтому вещица получилась со звучанием.

Я. Б.

P. P. S.

Курсив мой (тоже из разных фельетонов).

Я. Б.

P. P. P. S.

Этот случай подал мне мысль поставить вопрос о регулярном использовании очерковых и фельетонных отходов.

Я. Б.

ИЗ БЛОК-НОТА ПРУТКОВА-ВНУКА

АФОРИЗМЫ И ЗАМЕТЫ

Старайся, чтобы твоя отсебятина оставалась присебятиной.

Критик, не слишком распинайся в распинании.

Если бы бог когда и существовал, то люди давно б уж довели его да самоубийства.

Знаю, иные бы не прочь в обнимку с необъятным.

Не мало есть людей, у которых друг с другом нет ничего общего, кроме общих собраний.

Форма есть выполнение необходимых формальностей при изложении содержания.

Есть писатели, которых читают, есть также и писатели, над которыми читают.

Чрезмерные интимности в нашей лирике напоминают мне уменьшительные имена, вырезаемые перочинными ножиками на скамьях, поставленных в общественном месте.

Некий писатель, желая наилучше привлекательную наружность героини передать, написал: «зубы у нее были цвета зубного порошка».

Если хочешь, чтобы тебя не торопились читать, торопись писать.

Самый дальний путь: до краткости.

Когда, наконец, переведутся переводчики, только читателево время переводящие.

Московский Художественный Академический Театр чуть что: моя МХАТ'а с краю.

У человека нельзя отнять право перегибать ту палку, которую вставляют ему в колеса.

Писателю, пишущему «кровью сердца», изъясни, что сердце не годится в чернильницы.

Велика ли рюмка, а сколько народу в ней утонуло.

Социал-демократы полагают, что если с каждым днем все крепче и крепче жать руку классовому врагу, то в конце концов научишься, как сжать его за горло.

Слезы пацифистов всегда почему-то каплют мимо пороха: он остается, как и был, сухим.

С ошибками у нас, увы! не все спокойно.

Сейчас над вымыслом принято обливаться не слезами, а потом.

Если содержание обуто в форму, как нога в сапог, то отсюда следует: слишком тесная форма может сделать содержание мозолистым.

Советы. Драматургу: не водяные мельницы движут реку, а река движет мельницы; не драматург создает театр, а театр драматурга.

Театральному рецензенту: если уж ты привык что-то писать на своих манжетах, то не забывай их, хоть изредка, отдавать в стирку.

У нас часто так: сперва лавровым венком, а там и березовым веником.

Отчего не учредят звание «заслуженного читателя»?

Скажу еще раз: руки прочь от необъятного!

НУВЕЛЛЕТЫ

СПОР

Двое спорили о достоинствах и недостатках писателя, проблемы любви разрабатывающего:

— У него не воображение, а вулкан,— воскликнул один.

— Да, грязевой, — согласился противник.

ПИСАТЕЛЬ И ИДЕЯ

Писатель: Здесь, товарищи, я провожу идею о...

Идея (вмешиваясь): Нельзя ли без провожатых.

ДЕТСПЕЦ

Известному специалисту по детской душе поручили отредактировать избранных классиков, применительно к ребячьему возрасту и пониманию. Спец раскрыл книгу:

Последняя туча рассеянной бури,
Одна ты несешься по ясной лазури...

«Мрачновато», — подумал спец, — и проредактировал:

Последняя тучка рассеянной бурьки,
Одна ты несешься по ясной лазурьке.

В ЛИТСТУДИИ

— Товарищ профессор!
— Гм.
— Допустим, писатель А бездарен.
— Ну?
— И писатель Б — тоже бездарен. Можно ли о них сказать, что они конгениальны?
— Гм, дайте подумать.

Читая иную критическую статью, как не вспомнить следующее место из полного собрания сочинений Тургенева: «ну, ты, думай!.. Я тебе подумаю, прибавил он, принимаясь стегать правую пристяжную».

Многие наши романы — всего лишь растолстевшие новеллы.

У писателя, как и у всякого, впрочем, человека, от мозга до языка — вершок-два. Но часто всей жизни оказывается недостаточно, чтобы вершок этот пройти.

Сборник элегий уподоблю иве, в свою очередь подобной рыбаку, закинувшему сразу сто удочек в реку: и ни одна не клюет.

Есть среди наших писателей и такие, для которых извечный вопрос о форме и содержании разрешается просто: «за красивые формы возьмите меня на содержание».

Иные наши писатели пишут столь торжественно, что и о дизентерии бы сказали: «кровавые события в прямой, как совесть честного гражданина, кишке».

Многие наши молодые авторы обращаются с материалом так: очистив яйцо, выбрасывают его в окно, а читателю предлагают проглотить скорлупу.

О литературной колоде (разумей, карточной): сейчас раскладка мастей такова, что в Союзе писателей получился ренонс в драматургах.

Мышь, рожденная горой, наверное, не преминула бы оставить «мемуары»... И начинались бы они, примерно, так: моя мать, известная каждому географу гора...

ГИБКОЕ ПЕРО

Некий мемуарист жил и работал в одном из городов области У. Он готовил большой труд под заглавием: «Из области прошлого». Но в это время область У переименовали в район. И мемуарист тотчас же переменил заглавие: «Из района прошлого».

ДЕТЕРМИНАТОР

Личность — из бывших писателей — не лишенную остроумия и религиозных предрассудков спросили: что есть социалистический реализм? В двух словах?

На что личность отвечала:

— Не в стиле бог, а в правде.

ЗАГАДОЧНЫЕ

Каждый из вас читал Евгения Онегина. Попробуйте догадаться, что иллюстрируют эти картинки художника Н. Кузьмина, воспроизведенные в «Евгении Онегине». Изд. «Academia». (Цена 60 руб.)

1

2

3

4

5

КАРТИНКИ

6

7

РАЗГАДКИ, ПОМЕЩЕННЫЕ В КОНЦЕ КНИГИ (стр. 323-332)

1. Ужель мне скоро тридцать лет!
2. По имени Владимир Ленский
   С душою прямо геттингентской
3. Любите самого себя,
   Достопочтенный мой читатель[1]
4. Чтоб червь презренный, ядовитый
   Точил лилеи стебелек.
5. В поля, друзья, скорей, скорей!
6. Укажет будущий невежда
   На мой прославленный портрет.
7. То в высшем суждено совете,
   То воля неба, я твоя!

---

[1] Впоследствии Пушкин вспомнил эти стихи во время своей поездки в кавказскую армию в 1829 году, после неудавшегося сватовства с Н. Н. Гончаровой: «Граф Пушкин последовал за мною. Он начертал на кирпиче имя ему любезное, имя своей жены. Счастливец, счастливец, а я свое

Любите самого себя,
Любезный, милый мой читатель...

(Из черновых заметок путешествия в Арзрум). Очевидно художник иллюстрировал в данном случае примечание.

НАШ КУРСИВ

Умные изречения подобны строкам, напечатанным курсивом

КОЗЬМА ПРУТКОВ

Метко охарактеризовал поэта А. К. Толстого проф. Н. П. Жинкин: «бумажный враг деспотизма в духе Ивана Грозного».

Враг деспотизма, разумеется, — Толстой, а не Иван Грозный, как может почудится наивному читателю.

Тонко подметил он же, что А. К. Толстой —

«не понимал экономической ситуации исторического момента». Не понимал, оказывается, самых простых вещей.

А в последнее десятилетие у А. К. Толстого —

«сказалось беспокойство классовой природы».

Работа проф. Жинкина напечатана в «Сборнике статей, посвященных академику А. С. Орлову», издание Академии Наук.

В том же сборнике имеется любопытное соображение М. К. Клемана об успехе «Записок охотника» И. С. Тургенева в Европе.

«Крестьянская тематика «Записок охотника» привлекала интерес европейской аудитории в пору обостренного внимания к аграрному вопросу после неурожайных голодных 1846 и 1847 годов».

Ценность этого соображения станет вполне ясна, если принять во внимание, что по справке того же М. К. Клемана первые переводы отдельных очерков из «Записок охотника» стали появляться около 1852 г.

Даже революция 1848 года, так сильно взволновавшая Европу, не могла помешать заслуженному успеху нашего талантливого соотечественника, чутко отозвавшегося на предреволюционный аграрный кризис.

Незаурядную тонкость социологического глазомера обнаружил Вас. Гиппиус в комментариях к статьям М. Салтыкова-Щедрина («Литературное наследство», 11—12).

Идеология журнала Достоевского «Эпоха» зафиксирована с абсолютной точностью:

«В лагере идеологов прусского пути «Эпоха» заняла позицию центра и скорее правого, чем левого».

Как говорится: тютелька в тютельку!

Чрезвычайно поучительный анализ фантастических повестей Гоголя дал Л. И. Тимофеев в своей книге «Теория литературы», «учебник для высших педагогических учебных заведений».

Л. И. Тимофеев исходит из положения, что «мы не можем отрицать художественного значения таких произведений Гоголя, как «Ночь накануне Ивана Купала», «Портрет», «Вий», «Страшная месть». Но очевидно, что не может быть и речи о реальности таких образов, как, например, образ Вия». «Но, углубляя наш анализ, нащупаем те явления действительности, которые Гоголь отразил «вверх ногами», иллюзорно — в фантастических образах».

В результате углубленного анализа оказывается, что все гоголевские черти, бесы, русалки, Вии ничто иное, как агенты растущего капитализма.

«Не понимая еще до конца капиталистических отношений, Гоголь, видя только их разрушающую силу, фетишизирует их, пользуясь источниками суеверий и фантастики, в образах сверхестественной и злой силы». Ясно — напуганный Гоголь увидел капиталиста «вверх ногами» и получился Вий.

Справедливо замечает Л. И. Тимофеев: «Позднее, идя на сближение с капитализмом, Гоголь отходит от фантастики».

Страх прошел, Гоголь успокоился — и капиталист стал на ноги.

Богатые залежи «курсива» обнаружены нами в книге Ю. Данилина «Беранже».

Определяя социологическую наследственность поэта, Данилин дает очень

верную и не лишенную остроумия формулировку:

«Внук портного, он был представителем тех слоев мелкой буржуазии, которые, по своему экономическому уровню, сближались с рабочим классом».

Именно — «внук портного». Ибо отец поэта был бухгалтером у бакалейщика, отец отца — кабатчиком, а мать, по сведениям Данилина, «недолюбливала революцию». Самым подходящим из предков по «своему экономическому уровню» оказался отец матери — портной, чем Данилин и не преминул удачно воспользоваться.

Анализируя «анакреонтические» стихи Беранже, Данилин дает резкий отпор буржуазной критике, «которая тщетно старается на рычаге данной поэзии повернуть творчество Беранже вверх ногами и выдать песенника за певца любви».

Данилин находит «некоторые социальные нотки» даже в «вакхических» песнях Беранже. Так, в популярной песне «Рожер Бонтан» Беранже призывает «полунищие слои мелкой буржуазии» находить в бедности «своеобразную беспечную усладу». «Но во имя чего, спрашивает Данилин, такое странное приглашение любить свою бедность?»

«Беранже восхваляет бедность потому, что она отделяет его класс от мира вельмож и богачей».

Вот она — социальная нотка!

Этим «рычагом» буржуазной критике не удастся повернуть творчество Беранже «вверх ногами».

Без всякого «заушательства» относится Данилин к ошибкам своего подшефного автора.

Говоря о религиозных убеждениях Беранже, Данилин ограничивается легким упреком: «К сожалению, Беранже не был атеистом».

О деятельности Беранже в революцию 1830 года Данилин говорит с тем же скорбным упреком:

«Ему так легко было бы отстаивать торжество своих демократических республиканских принципов. Нет. Увы, нет... Республиканец Беранже подает голос за короля — банкира Луи-Филиппа Орлеанского».

Данилин жестоко осуждает Беранже за стихотворение «История идеи», он прямо говорит:

«Песня должна была завершиться только призывом к пролетариату — объявить смертельную войну буржуазии».

В этом совете сказывается выдержанный марксист. К сожалению, песня Беранже была написана задолго до совершеннолетия основоположника марксизма Карла Маркса.

Совершенно незаслуженно замалчивается «Литературная энциклопедия». А между тем многие ее статьи заслуживают перепечатки в «Нашем курсиве». К сожалению, ограниченный размер отдела не дает нам возможности поделиться всеми сведениями, полученными нами из статьи, скажем, об Антихристе, который, по меткому выражению автора, является «противником или врагом Христа, обманно выдающим себя за него»; об архангеле, характеризуемом по «Дионисию Ареопагиту», — как «высшая ступень ангельской иерархии».

Нам хотелось бы также выделить курсивом многие положения того же автора Кисина из статьи его о Богородице.

Тонко подметив, что «милосердие» Богородицы определяется земледельческими нуждами русского крестьянства», Кисин правильно выделяет в стихотворении Блока «Ты в поля отошла без возврата» жирным курсивом слово «поля».

Не менее блестяще выполняется энциклопедией и задача критического пересмотра «классического» наследства.

Так до сих пор в «обхамленном» положении оставалась Вербицкая. «Литературная энциклопедия» ее подымает (автор статьи Воробьев). «Вербицкая, сознательно утверждавшая приоритет содержания над формой, тем не менее заявляла: «Я прощаю книгам все, кроме бедности вымысла»... ...Все ее вещи действительно обладают богатством вымысла и очень увлекательной фабулой». Основное положение статьи направлено против всех тех, кто «травил» столь «богатую вымыслом» писательницу. «Необходимо указать, что под лозунгом борьбы с Вербицкой, как представительницей дурного литературного вкуса, скрывалась нередко травля Вер-

бицкой, как выразительницы прогрессивных идей и разоблачительницы условной буржуазной морали».

В заключение мы бы хотели еще показать образцы внимательной работы работников энциклопедии над словом. Можно ли придумать, например, более популярное и вместе с тем в подлинном смысле научное объяснение «говорного стиха»:

«Наиболее характерным для «говорного стиха» является то, что синтаксические его членения значительно более самостоятельны по сравнению с декламационным стихом, где доминирующее значение имеют членения ритмические (см. ритмика), а также монополический ритмический типий» (курсив наш).

И разве не как увлекательный роман читается статья Благого, где конкретно и вместе с тем художественно дается представление о поэзии Брюсова.

«Над его стихами реет видение гигантского города будущего, который в своей «глуби», разумно расчисленной, замкнет человеческий род».

Всячески рекомендуем внимательно прочесть предисловие Тамарченко к его книге «Путь к реализму», в котором критик сумел добиться понятных и четких формулировок: «Если художественная литература есть специфическая форма общественного сознания, т. е. специфическая форма отражения объективной действительности, то мировоззрение художника есть его мироотношение». И еще конкретнее: «Широта и глубина мироотношения писателя определяется его классовым положением, но оно всегда охватывает его отношение к различным сторонам объективного мира».

И совсем уже становится все ясным, когда критик переходит к определению метода и стиля. «А художественный метод есть конкретный метод освоения отдельных сторон объективного мира. А стиль есть специфическая форма их выражения в искусстве».

ПЕРЕПИСКА ИЗ ДВУХ УГЛОВ

Вверх и вниз, вверх и вниз,
Крепче, Ваничка, держись!
(ИЗ ДЕТСКОЙ ПЕСЕНКИ)

1

Милые дети, вы все читали «Задушевное слово»! Я тоже читал «Задушевное слово». Но один мальчик — Ваня — так начитался, что стал писать. Писать не только статьи, но даже предисловия ко всяким книжкам, которые читают старшие папы. Конечно, если бы Ваня был в пионерском отряде, этого бы не получилось: там приучают к дисциплине, к тому, чтобы человек, даже мальчик, отвечал за свои слова. А Ваня только читал «Задушевное слово» и еще играл в разные игры, вроде как «Вверх и вниз, вверх и вниз». И, такой шалунишка, эту игру даже в папину книжку вставил. В виде предисловия. Есть такая книжка Бен Джонсона. В Англии он, что ли, жил, драмы какие-то писал. Словом, работал для издательства «Академия». Так вот, Ваня этого Бен Джонсона так и кидает — то вверх, то вниз. Например, вверх:

«Буржуазные идеологи выступают во многих областях и в разной форме... Бен Джонсон не принадлежит к этим передовым идеологам буржуазии» (стр. 11).

Потом, вниз:

«Б. Джонсон сформулировал взгляды на искусство, которые показывают в нем передового идеолога буржуазии» (стр. 13).

Потом опять вверх:

«В частности, сравнивая его с Шекспиром, мы убеждаемся прежде всего в том, что он противостоит автору «Гамлета», как художник последовательный и непримиримый в буржуазном смысле, как художник, свободный от всякой феодальной традиции» (10).

Потом опять вниз:

«Б. Джонсон был связан в своей литературной деятельности феодальными путями (путями? — Д.), как и вся буржуазия, еще не сбросившая феодального режима» (стр. 15).

Потом опять вверх:

«Любой творческий акт Б. Джонсона убеждает нас в том, что буржуазная целостность (?!) свойственна этому художнику» (стр. 10).

Потом опять вниз:

«Мильтон, выражающий передовые слои революционной буржуазии, поднимается на гораздо более высокую ступень буржуазной целостности (ступень буржуазной целостности!), чем то мы имеем у Б. Джонсона» (стр. 20).

Потом опять вверх:

«Б. Джонсон выступает как идеолог буржуазии, борющейся с феодальными отношениями, как идеолог нового искусства» (стр. 14).

«Его демократическая драматургия непосредственно связана с освободительным движением буржуазного класса» (стр. 12).

«Художник осознает решающее противоречие эпохи, для того чтобы осуществить активный вывод — его творчество буржуазно и антифеодально» (стр. 12).

Потом опять вниз:

«Бен Джонсон был выразителем консервативных колеблющихся слоев буржуазии, которые рассматривали задачу буржуазного развития в компромиссе с абсолютизмом, а значит и с феодальными отношениями» (стр. 20).

И так далее, в том же роде.

Милые дети! напишите нам в редакцию, кто из критиков умеет играть в эту игру в литературе.

Дэка (девяти лет).

Постойте! Я забыл сказать, что эту игру придумал И. Анисимов.

Д.

2

Дорогой Дока! я прочел твое письмо, и оно меня очень заинтересовало. Скажу тебе правду, сначала я тебе не поверил и решил прочесть все это сам. Оказалось, что ты совершенно прав.

Заодно я решил почитать эту книгу. Там я нашел много удивительных вещей. Я много раз прочел пролог (второй том, стр. 279—280) и ничего не мог понять. Мне стало стыдно, ведь я уже не маленький, мне 14 лет, я старый пионер и не могу понять стихов, напечатанных в книге. Я показал эти стихи папе, папа у меня умный, он все знает.

Сейчас вам автор хочет показать,
Какие пьесы надобно писать.
В ней хор вас не потащит за моря,
Скрипучий трон с неба не слезет зря,
Шуты не станут подымать содом,
Пугая дам, за сценою ядром
Катать не будут гром и барабан
Не возвестит, что к вам идет буран.
В ней только речи и дела людей
Живых, тех, кто комедии милей
Когда ваш собственный выносит суд
Игрой не злодеяний, а причуд
Которых преступленьем не считать,
Пока мы их не станем обожать.
Тех, что смеясь признаем за свои,
И, право, заслужили смех они
От всей души. Так смейтесь веселей,
Кто хлопал монстрам, полюби людей.

Папа прочел и стал ужасно ругаться. Он объяснил мне, что этот пролог очень интересный и важный, что он много раз его читал, потому что все, кто пишет о Бен-Джонсоне, всегда его приводят. Папа показал мне старый перевод.

«У меня нет ни тронов, падающих с неба, ни выстрелов и баталий, ни потопления кораблей, но все говорят и поступают как в действительности, представляя верное отражение людей в жизни; я буду рисовать картину своего времени и смеяться над человеческими глупостями. Герой должен быть не чудовищем страсти, а одним из тех людей, каких мы видим на улицах, с их недостатками и их характером... и, конечно, критика, умевшая снисходительно относиться к разным чудовищам страсти, тем с большей благосклонностью отнесется к моим живым людям».

Здесь я все очень хорошо понял.

Только одного папа не смог мне объяснить, почему Соколова, переводившая эти стихи, и Аксёнов, редактировавший их, напечатали непонятные стихи вместо ясных слов английского писателя. Очень жалко, что у папы не было старого перевода другого сочинения этого писателя «Вольпона» (т. II, стр. 72), и я поэтому не смог понять этих стихов. Вот они:

Дорогу молодым актерам — мы выходим в такт
Ломать не моралитэ, не студенческий спектакль.
Репетируя проход, чур-чур от греха,
Чтоб ногой не вступить в ложностопие стиха.
Дивитесь вслед, коль не до сих пор:
В этом теле душа того, кто был Пифагор,
Божественный жонглер (вы поймете закон)
Душа сия, сэр, в начале бе Аполлон,
Затем—Эфалит, Меркурий его сын,
Где помнила все, приключись хоть раз один ...
...Из него пошла, где искать не могли бы,
И из Пирра Делосского научила ловле рыбы
Из него в того мудреца захотела,
Из Пифагора вышла в распрекраснейшее тело
Асказии-меретрика, та же без дальних слов,
Стервь стервью была, глядь, стала философ.
Сам циник Кратес это нам подтвердил
С тех пор царь, князь, лорд, хам, смерд, шут ее получил
А равно и бык, пес, хрюк, мул, кот и из них говорила вслух...
...по мне
Спросите в наши дни было много ли трансляций
И как тело пригнала к эпохе реформаций?

Я прочел примечание, но оно мне только объяснило, почему эти стихи непонятны, — переводчик хотел передать главным образом музыку и ритм стиков, — но не объяснил, что же все-таки эти стихи означают. Может быть кто-нибудь это знает?

Маша Петров
(ученик 7-го класса)

ХРОНИКА

ОБСУЖДЕНИЕ РОМАНА ЭРЕНБУРГА «ДЕНЬ ВТОРОЙ»

28/VI состоялось организованное редакцией «Литературного критика» обсуждение романа Ильи Эренбурга «День второй». Вступительное слово к роману было сделано т. Гоффеншефер. Ниже даем в сокращенном виде речи выступивших на вечере товарищей.

Тов. Рейзен. Я думаю, что позиция «Литературной газеты» в вопросе отношения к роману Эренбурга неправильна. Помещение явно неправильной статьи Гарри с неумной оговоркой было ошибочным. Не спасает дела и появление статьи Ломинадзе. Для советской газеты есть какой-то предел дискуссионности. Можно по-разному относиться к роману Эренбурга, можно делать те или иные критические замечания, но когда автор бросает Эренбургу обвинение по сути дела в контрреволюционности, в том, что некоторые герои его романа перекликаются с чуждыми людьми, то здесь как-то это выходит за пределы свободы дискуссии. От «Литературной газеты» мы в праве требовать более принципиальной линии. Позиция «Литературной газеты» это не позиция, которая в какой-то мере отражает тот курс на развертывание самокритической работы в литературной среде, которая сейчас правильно берется нашими руководящими организациями.

Тов. Альтман. Разрешите мне несколько слов. Я с волнением читал роман «День второй». Я читал кажется все, что написал Эренбург, и должен сказать, что появление «Дня второго» не явилось для меня неожиданностью. Я воспринимаю это произведение, как закономерное продолжение работы Эренбурга в течение последних 10 лет.

«10 лошадиных сил»—это прекрасная вещь, пронизанная глубоким сознанием крушения капитализма. Правда, он не повторяет в книге, что «призрак коммунизма бродит по Европе», но он прекрасно рисует гибель капиталистического процесса производства. Возьмите недавно помещенный в «Известиях» очерк «Лион». Это по существу «Гибель дома Телье», крушение провинциального капиталистического города... И если вспомнить «10 лошадиных сил», «Испанию», «Хлеб насущный» и другие произведения, то критика капитализма в «Дне втором» выступает как закономерное продолжение его творчества — утверждение социализма, утверждение социалистического труда.

«День второй» большая победа, это вершина творчества Эренбурга. Если бы я должен был написать статью о «Дне втором», я назвал бы ее «Гибель парадоксов».

Я читаю «День второй». Здесь повторяется то же, что и в других романах — масса фактов. На стройку приезжают рабочие, колхозники, служащие, партийные, комсомольцы, летуны, воры, классовые враги, каждым двигают свои стремления. У одних личное сливается с интересами страны, у других нет. Один хочет получить полушубок и валенки, другой хочет честно работать. И Эренбург выступает сначала как беспристрастный наблюдатель. Он показывает, как на стройку приезжают люди, затем он показывает будни стройки и в этом мнимом спокойном беспристрастии сказывается его художественная манера. Ему не надо кричать: «Ура, все будет сделано». Мы чувствуем в этой поэме о труде, что нелегкое дело построить социалистический гигант. Иногда нам кажется, что бедны краски, но их богатство в том, что с разных сторон они дают поток людских желаний и стремлений и показывают, что же является ведущим? В конце с такой же простотой и большой силой Эренбург показывает финал стройки. Я вижу здесь новую победу в творчестве Эренбурга. В

«Дне втором» Эренбург преодолел метод беспристрастного отношения к действительности.

Я просмотрел много статей об Эренбурге и везде приходится читать о нем — «нигилист». Очень неприятно быть в нашей стране только нигилистом.

Основное отличие нашей литературы от литературы досоциалистической в том, что буржуазная литература не создавала и не могла создать настоящего положительного героя. Так называемые положительные герои прошлой литературы были отрицателями. Положительная сторона Чайльд Гарольдов, как и Чацких, в их неудовлетворенности действительностью того времени. В революционной литературе мы имеем положительного героя в лице Спартака, Овода. Но в общем много ли положительных героев мы имеем в мировой литературе?

Нельзя подходить к Эренбургу, пользуясь старыми шпаргалками — нигилизм, парадоксальность и т. д. Это просто неверно. Эренбург в литературе продолжил ту линию, которая изничтожала, развенчивала, дискредитировала капитализм. Эренбург дал нам ряд прекрасных образов в смысле познавательном (сами по себе, в жизни эти типы отвратительны). Эренбург прекрасно показал нам капиталистический мир с той стороны, с которой мы его часто себе не представляем. Но в «Дне втором» интересна как раз не негативная, а позитивная сторона.

Я думаю, что Эренбург в своих дальнейших романах будет удачно продолжать эту линию, ту линию, которую сейчас наметил в своем романе «День второй», эта утверждающая романтика наших дней. И это для меня не является неожиданностью. Честный, мыслящий, умный писатель, человек Советской страны не может не притти к созданию положительных героев.

Но если бы только в этом заключалась заслуга нового романа, этого было бы очень мало. Эренбург в нашей действительности увидел недостатки, которые мы критикуем иногда неумело. Критикуют недостатки и в романе Эренбурга, — «вы немножко перегнули насчет кофе». Но Эренбург правильно критикует шаблон, некультурность, невнимательность. Эренбург видит настоящих строителей социализма, но Эренбург не дает обезличить их. И сила романа заключается в том, что он научает нас любить р я д о в о г о строителя и показывает, где же так называемые родимые пятна — остатки старины, которые надо вытравлять. В «10 лошадиных силах» он показывает изнуряющий труд. В «Дне втором» он показывает, что наш труд нелегкий, но не изнуряющий, а радостный, творческий труд.

Эренбург говорит своим романом, что надо героизм сделать в известной мере обыденным явлением. Показать, что героизм у нас становится не единичным явлением — это есть задача подлинного социалистического писателя.

Наш положительный герой будет часто значительно скромнее и проще, чем мы о нем думаем. Подлинный героизм часто рождается там, где мы меньше всего этого ожидаем. Эренбург в «Дне втором» говорит, что героизм возникает по разному в разных местах; он отбирает факты, показывает типическое через мнимую стихийность явлений. Я говорю мнимую потому, что Эренбург ведет ясно и сознательно свою линию. И когда он показывает героев и действительность через яркое стихийное «наворачивание» фактов, это не есть то, что было в его предыдущих произведениях, когда он критиковал самого себя в каждом следующем абзаце. Сейчас Эренбург утверждает себя.

Говоря об Эренбурге, мы часто забываем Эренбурга очеркиста, прекрасного памфлетиста. Все его очерки о Вене, о Западной Европе ярко показывают его линию, его манеру.

О стиле самой книги: здесь значительно меньше парадоксов, чем во всех предыдущих его книгах. Прав Эренбург, когда говорит: «Володя Сафонов не может объяснить скуку доктора Фауста особенностями периода первоначального накопления»! Очень хорошо сказано! Законы искусства нужно постигать не только в тесной связи с постоянным подчеркиванием абстрактно-логических или экономических категорий. Критиковать писателя необходимо не таким образом: здесь буржуазное мышление, а здесь феодальное. Есть кроме того имманентные законы искусства, и нужно подходить двояко: с точки зрения объяснения социального генезиса и с точки зрения самих законов художества. Надо найти что-то специфическое, что объясняет именно «доктора Фауста». Нельзя объяснять поведение героев Эренбурга в «Дне вто-

ром» только особенностями первой или второй пятилетки. Поведение каждого героя нужно объяснять и всей нашей эпохой, и его бытием, и воспитанием, и т. д.

Я вижу в «Дне втором» не обезличенную массу, а тот массовый героизм, который через накопление Эренбургом фактов и обрисовок дает четкие образы отдельных героев, дает каждого человека в отдельности, в его своеобразии.

Одна из больших побед этой книги еще и в том, что автор обрел родину. Если в «Проточном переулке» он показал мещан Смоленского рынка, если в «Курбове» он заставляет большевика быть не столько аскетом, сколько замкнутым как в панцырь в свою кожаную куртку, если он в прошлом бешено ненавидит нэп и совершенно не понимает, что нэп большой стратегический маневр большевизма, — он стихийно ненавидел представителей нэпа и самый нэп, — то положительные стороны «Дня второго» в том, что всей силой своего таланта, но уже обогащенный опытом того, что он видел на Западе и в СССР, с той же силой и страстностью Эренбург любит социализм, с какой ненавидит нэп, с какой ненавидит капитализм. И эта любовь к социализму, к людям, которых губит горсточка мировых мещан — нигилисты из «Хулио Хуренито» и «13 трубок», вечный странник Лазик, помирающий на могиле Рахили, эта ненависть к старому миру проявляется в «Дне втором» через огромную любовь к новому строю, к социалистическому отечеству, в этом я вижу огромную ценность «Дня второго» и залог того, что в дальнейших своих произведениях Эренбург даст еще нам прекрасные образы героев Советского союза.

Эренбург потерял много парадоксов, зато он приобрел социалистическую родину.

Тов. Кирпотин. «День второй» не только и не столько изображение нашей советской действительности на определенной ступени ее развития, но и порожденное этой действительностью явление, по которому мы можем по-новому, из другого окна проверить день, в который мы сегодня живем.

Чем характеризуется сегодняшний день? Тем, что уже отложились результаты каких-то циклов работ революции — не только результаты материальные, но и в создании новых жизненных отношений.

Разговоры, что искусство трудно, искусство имеет дело с действительностью, которая еще не создана, которая еще только существует в замысле, сейчас уже не правомочны, именно потому, что сейчас уже отложились живое мясо и живая плоть новых жизненных отношений и нового человека. И это перед искусством ставит определенные задачи. Эту новую действительность нужно изобразить и изобразить по-новому, может быть взяв кое-что из вчерашнего дня. Изображать такие новые явления по старым традициям в искусстве нельзя, все это создает большие трудности.

Эренбург советский писатель, но писатель, который живет в обстановке старого мира. Этот угол зрения, эта позиция создают некоторые особенности в книге, бросающиеся в глаза, которая обнаруживает отчасти недостатки, а с другой стороны и много достоинств. Недостатки создаются такие: Эренбург слишком мрачно видит те трудности и тяготы, которые мы испытываем при строительстве социализма. Когда человек дома вообще не имеет — это одна трудность. Но когда он строит этот дом, все его эмоции и вся его эмоциональная окраска определяется не тем, что дома нет, а тем, что дом завтра будет. Я живу в такой части Москвы, где очень остро сказывается строительство метро. Это строительство создает огромные трудности, но ощущения всех окружающих состоят в том, что завтра это метро пойдет. И этого эмоционального тонуса Эренбург, мне кажется, не уловил. Он не замечает созидания нового, которое убивает все трудности. Настойчивое повторение мотива получения спецовки для нашего уха не звучит. Это минус. Но есть и огромные плюсы. Эренбург с удивлением, понятным для писателя-скептика, замечает: что-то отложилось, что-то строится, причем важно не то, что строится Кузнецкий завод. Оказывается, сложилась новая социалистическая индивидуальность, свободная от буржуазного индивидуализма, индивидуальность, которая понимает радость творческого труда. Он с удивлением замечает, что масса начинает любить Пушкина. И вдруг откладывается такой большой могучий социалистический материк, где созданы не только заводы и машины, но создана новая личность, но-

вая индивидуальность, но не буржуазная, не стандартная. Эренбург удивленно видит, что на этом материке сложились новые отношения, что вместо буржуазной лживой гуманности создается социалистическая. То, что Эренбург с удивлением увидел новые социалистические отношения между людьми, социалистическую пролетарскую гуманность, и создало тон книги. И, увидев это, как правильно говорил т. Альтман, он утерял склонность к парадоксам, а парадокс — путь к скептицизму. И с другой стороны это заставляет его иначе расценивать некоторые жизненные типы. И этим, мне кажется, объясняется фигура Сафонова. Эта фигура с известной точки зрения может показаться лживой и нехарактерной для нас. Посмотрите, кто такой Сафонов? Сафонов вовсе не классовый враг, это наш человек, это сын демократа и это человек, который имеет полное право вместе с нами строить новый мир и вместе с нами войти в этот новый мир. И в этом ему надо помочь.

Но Эренбург его убивает и разоблачает. Прав ли он? Мне кажется, прав. Вновь созданный отложившийся социалистический материк, который он увидел, делает особенно ложной и жалкой фигуру лишнего человека. И тем, что Эренбург разоблачает Сафонова, убивает его на пороге нового мира, показывает, что один ряд типов кончился и начинается ряд новых типов.

Сафонов изображен ярче других — имеются традиции в прошлой литературе, при помощи которых его легче изобразить. Но Эренбург изобразил и новых людей — Шора и Ржанова. Они изображены беднее, но тут не столько вина и слабость художника, сколько его беда: этот новый человек не имеет предшественников в старой литературе, тут нужно пахать целину, и поэтому они вышли беднее Сафонова.

Узнавая Володю Сафонова, вспоминаешь Колче у Левина. На каком-то собрании Левин сказал, что Колче приспособленец. Он не прав. Колче не приспособленец. Колче честный человек, советский художник, и вся беда его в том, что в своей психологии он содержит все микробы лишнего человека, но может их преодолеть, поэтому, борясь за советскую власть, он борется и умирает, как чужой. Интересно, что Левин — человек значительно более молодого поколения, который живет у нас, и Эренбург, человек иной литературной школы, — оба пришли к выводу, что такой тип нужно показать и, показав, заколотить гробовой крышкой. Это хорошо.

О форме романа: в нем много несовершенств. Сюжетная ткань романа страшно мала по сравнению с величиной книги. Она спрятана, как тонкий скелет в массе мяса, в массе материала почти статейного, поданного легко и увлекательно, но это не меняет дела. В этой книге роман недостаточно развернут, он несовсем правомерно оброс очерками и умелым публицистическим рассказом. Это, конечно, художественный минус. В чем тут дело?

Я думаю, что это объясняется не слабостью художника, а трудностью творить новое искусство. Это задача не одного человека, а коллектива. Каждая новая книга берет по одному-два вершка вперед и тем самым расширяет завоеванные позиции. В этой обстановке процесс иногда важнее прямого результата. Слабости книги являются результатом борьбы за новое искусство по содержанию и форме.

Тов. Татулов. Мне приходится иметь дело с нашей молодежью — комсомольцами, беспартийными, студенчеством и рабочими. И я думаю, что книга вызовет большой отзыв у нашей молодежи, так же как и книга Левина «Юноша». Правда, в смысле художественных достоинств надо сказать, что преимущество на стороне книги т. Эренбурга, она написана гораздо острее и в ряде моментов более мотивированно. В описании роста Кольки Ржанова и других типов комсомольцев мы имеем тенденцию схватить типическое, главные контуры. Живые личности поэтому теряют в своем многообразии и получается упрощение того человеческого содержания, которым обладает наша молодежь.

Я должен провести маленькую параллель между образом Колче в романе «Юноша» и образом Сафонова в этой книге. Образ Колче в романе «Юноша» не мотивирован совершенно. Левин показывает юношу-романтика, который хочет прославиться и выявить свою индивидуальность во всей широте. У Володи Сафонова нет эгоистического желания славы. Этот юноша слишком серьезно болен своей неразрывной связью с прошлой культурой и своей неспособностью сродниться с новой культурой. Я думаю,

что перевоспитание этого типа чрезвычайно трудно. Перевоспитание Колче вполне возможно; это мелко-буржуазный юноша, которому можно помочь избавиться от его болезни. У Сафонова дело сложнее. Володе Сафонову, вобравшему в себя все богатство буржуазной культуры, не противопоставлено богатейшее идейное содержание социалистической культуры.

И это может оказать отрицательное влияние на ту часть нашей молодежи, которая хочет овладеть всей прошлой культурой, забывая о необходимости критически перерабатывать буржуазное культурное наследство.

Шалва Сослани. Имя Ильи Эренбурга я слышал еще в детстве. Благодаря книгам Эренбурга я научился любить и верить в советскую литературу. Книги, которые появились при советизации Грузии в 23—24 г., во многом закрепили любовь мою к советской литературе. Этот большой писатель перехлестнул за пределы русской литературы.

Мне бы хотелось слышать от Эренбурга повесть о дне шестом и увидеть в его книгах подлинно нового человека, который больше всего интересен, который будет создавать все дни нашей действительности и нашего будущего.

Тов. Розенталь. Как бы не расценивать книгу Эренбурга и какие бы недостатки не находить в ней, в целом ее нужно расценивать, как большое положительное явление в советской литературе. Выступавшие очень много говорили о значении этой книги для самого Эренбурга, что книга эта свидетельствует о перестройке Эренбурга. Это, конечно, несомненно, но это побочная, не основная сторона. Главное — то большое значение, которое имеет книга в нашей литературе, изображающей социалистическое строительство. В «Литгазете» или в «Литературном Ленинграде» Мальро, оценивая «День второй», говорил о недостатках формы, о том, что в книге имеются некоторые противоречия между формой и объемом материала, который в этой книге заключен. Он говорил, что такую вещь можно написать только в эпической форме, подобно «Войне и миру», в виде многотомного произведения. В этом утверждении несомненно имеется доля истины. На протяжении 250 страниц Эренбург пытался всесторонне охватить гигантскую стройку, он дает огромное многообразие типов и человеческих характеров. Сделать это фундаментально в той форме, которую дает Эренбург, трудно, это невозможно. Ведь в этой вещи не меньше ста персонажей, и чтобы дать историю каждого характера, нужна целая книга.

В книге имеются очень интересные типы, которые набросаны только мимоходом, автор не мог дать их глубокого изображения.

Мальро с этой точки зрения очевидно прав, ибо нельзя в небольшом романе изобразить десятки типов и новых характеров. Но то, что делал Эренбург, — это не только правомерная, но и удачная попытка в каких-то новых формах передать многообразие гигантской стройки.

Теперь дальше. Здесь много говорили о Сафонове. Но, на мой взгляд, Сафонов менее интересная фигура в этом романе; наиболее интересная фигура — это Колька Ржанов. Сафонов играет отрицательную роль, роль показа распада капиталистической культуры. Главное в том, что Эренбург утверждает нового человека в лице Кольки Ржанова.

Вообще о книге т. Эренбурга можно было бы очень много говорить и можно было бы очень много философствовать, она дает чрезвычайно большой материал. Я хочу только сказать, что в Кольке Ржанове проявляются некоторые черты новой личности, нового человека, чрезвычайно глубокие и существенные, и что Эренбург очень неплохо показал становление в нашей стране богатой цельной личности.

Общий вывод, который вытекает из прений, таков: книга Эренбурга — большое событие в нашей литературе, она одно из лучших произведений о социалистической стройке. Чтение этой книги оставляет очень радостное чувство. В этом ценность книги.

Тов. Эренбург. Я ни разу не высказывался публично об этой моей книге, да и вообще о моих книгах, я это делаю в первый раз. Я очень привык, что меня ругают, и не привык, что меня хвалят. Были годы, когда «сбесившийся мелкий буржуа» был самым лестным эпитетом нашей критики, который я нашел обо мне. Если я решил сейчас же высказаться, то по двум мотивам: первое — я считаю судьбу моей книги связанной с судьбами книг моих товарищей по работе. И поскольку я буду отстаивать некоторые положения, я буду отстаивать не столько «День второй»,

сколько, полагаю, если не всю, то значительную часть советской литературы.

Во-вторых, потому, что все же, несмотря на те похвалы, которые в большинстве, вероятно, не были заслужены, критика перемешала их с известными обвинениями, на которые я должен хотя бы фактически ответить.

Здесь сказал т. Кирпотин: писатели не слушают критиков. Мне кажется, что немного у нас есть подход к писателю, как к преступнику, которому надо все время исправляться. Я чувствую себя сегодня, как герой Беломорстроя: грешил, но искупил все свои грехи и допущен в ряды сознательных граждан, которые строят социалистическое отечество! До этого был преступным!

Эта уверенность, что нас нужно судить, а мы должны каяться и тогда перейдем на истинный путь — ложное мнение. Мы работаем, часто ошибаемся, как и критики, но каемся, а критики...

Я считаю, что мнение любого читателя о моей книге ценнее высказываний критика, ибо это непосредственный человеческий отклик на мою работу. Пишу я не для себя и не для 10 человек, и мне важно любое мнение, но критики отличаются от писателей тем, что они считают необходимым что-то устанавливать. Они заводят «список благодеяний» и преступлений и все заносят туда, как в приходо-расходную книгу. Чтобы быть беспристрастными и не класть только белые или черные тона, они спешат распределить их так, чтобы получилась таблица, но для этого нужно быть художником. Когда писатель механически распределяет розовые и черные тона — это плохая книга. Критики, которые напоминают речи то прокурора, то защитника, часто совмещенных в одном лице, — это по-существу наименее ценный тип критика. Я говорю не о сегодняшнем совещании и не о сегодняшних выступлениях критиков, которые может быть меньше всего повинны в этом, а о критиках вообще.

Раньше всего об мне, как бывшем «преступнике», о моем прошлом. Я занимался выгребными ямами революции, как золоторотец — так говорил докладчик. Так ли это?

Я написал очень много скверных книг, не знаю, написал ли я несколько книг, которые еще уцелели в данный момент. Я не умел книги вынашивать, я считаю писателей, которые это умеют делать, более зрелыми. Мне кажется, что книга, за которую мне одно время даже «прощали», в частности «Трубка коммунара»—скверные рассказы, хотя долгое время эти рассказы служили единственным мне «оправданием».

Я защищаю себя только в одном: разговоры о клевете на революцию и советскую действительность, мысль, что в порядке нигилизма я отрицал все наши ценности, шельмуя и обесценивая советскую действительность и советского человека, — не верны, и я сошлюсь в этом случае на отзывы людей, которые видели это извне. Если бы это было так, разве выходила бы моя книга в коммунистических издательствах, разве служила бы она в течение нескольких лет источником благоприятной информации о том, что делается у нас, для наших иностранных товарищей.

Я приведу один пример. Есть книга, за которую меня особенно ругали — исторический роман, посвященный эпохе отошедшей. Эта книга была у нас определена, как злостная клевета на революцию. В своем «Дневнике» Андрэ Жид ссылается на «Рвача», как на то, что ему помогло увидеть в положительном свете советскую действительность. Это свидетельствует о том, что не всегда некоторые мгновенные реакции, происходящие может быть от неосторожной фразы, неумелого художественного образа, имеют абсолютную и постоянную ценность. Может быть «Рвач» очень скверный роман, но ни в какой степени эта книга не была клеветой на революцию. Это была книга о нэпе, книга жестокая и может быть в этом отношении грустная, но в ней непредубежденный читатель мог найти радостное светлое утверждение.

Теперь я скажу о «Дне втором». Один из товарищей видел стройку метро и говорит «метро — ужасная вещь. В Москве невозможно ходить». Страшно грязно, трудно, неудобно ходить, но все-таки мы глядим на стройку метро и говорим — скоро мы не будем ездить на трамваях, не попадая в них, и поэтому значение стройки метро перевешивает эти трудности. А вот Эренбург увидел Кузнецкстрой и сделал такое ударение на трудностях вероятно потому, что он привык к комфорту, если не для себя, то для окружающих. Такое замечание сделал один критик, набрал крупным шрифтом и сказал: вот преувеличение трудностей стройки. Я думал

что критика будет гораздо сильнее. Я ожидал здесь защитника если не Гарри, то защитников Перцова и Ломинадзе. Я захватил с собой два письма, читать я их не буду. Это письмо начальника строительства Франкфурта и секретаря горкома. Они считают правильными описания трудностей.

Я не думаю, чтобы трудности умаляли значение стройки, я думаю, что трудности увеличивают значение ее, и наше стремление, вернее желание наших критиков, чтобы эта стройка была показана в розовых тонах, умаляет эту стройку.

Тов. Франкфурт считает книгу не сгущением, а отражением тех трудностей, которые были на стройке Кузнецкстроя. Гратданская совесть мотет быть не позволила бы нам описывать эти трудности в тот момент, когда этот Кузнецк был планом, но когда Кузнецк создан, когда создан не только Кузнецк, но созданы новые люди, его построившие, мы имеем полное право говорить об этих трудностях. И после этого утверждать, что в романе «День второй» я сгустил трудности, это — либо не знать, об этих трудностях, что вполне допустимо, либо прибегнуть к определенной деформации материала.

Я сейчас скажу о другом — о Володе Сафонове. Правильно, что В. Сафонов не классовый враг, не вредитель, не негодяй, не преступник. Это честный человек, его честность доходит до маниакальности. В чем беда, в чем трагедия Володи Сафонова, ибо как бы ни был жалок его внешний конец, мы можем говорить о трагедии. В чем его трагедия? Он рвался к тому лучшему и большому, что имелось в культуре предшествовавшего общества, к культуре человечества и он не мог разглядеть в окружающем зачатков новой культуры, более высокой и значительной, но которая представлена не в своих развитых образцах, а в своих начальных формах. Мы знаем все, что делается на Западе. Ту культуру, которую мы любим, там уничтожают. Скифы по ту сторону. Это было ясно Володе Сафонову, который не видел еще костров, на которых сжигали книги в Берлине. И когда Володя Сафонов хотел сжечь книги, он хотел сжечь их не в порядке варварского отношения, а в порядке отчаяния.

Имел ли право писатель показать человека, переживающего такую трагедию? Имел. Имел право не только художественное, но и гражданское. Почему? Потому что Володя Сафонов побежден, он побежден не потому, что он был низок, не потому, что он был гадок, жалок и мелок; он побежден потому, что рядом с ним имеются люди, которые любят то же, что и он, и которые умеют претворить это в жизнь. Володя на собрании говорит речь, он говорит о вине, которое стареет. Для Володи Сафонова культура была рентой, прекрасной рентой, но поэтому он не мог творить, не мог любить, не мог работать. И та девушка, которая является для меня лично главнейшим лицом романа, — я буду откровенен — не Колька и не Сафонов являются для меня главнейшими действующими лицами, потому что я все время был с Ириной,— она отходит от Володи и сходится с Колькой.

Товарищи здесь говорили: ну да, но кто ему противопоставлен? Он читает книги, он — умница, а рядом с ним нет другого человека. Но, товарищи, у нас не шестой день, и человека, которого рядом с ним надо было поставить, у нас еще нет. Мы переживаем только весну, у нас первые зачатки. Конечно, эти люди культурно очень слабы; когда они разговаривают не только о Пастернаке, которого надо читать, но и о Пушкине, они проявляют очень много смешного, это правда, но ведь вы все время говорите о социалистическом реализме и вы хотите, чтобы художник поставил Володю Сафонова 1932 года и рядом с ним человека двадцать первого века.

Ведь рядом с ним по существу люди, которые только вчера научились читать, и жизнь Володи рядом с ними была чрезвычайно трудна, так как он не понял, чем искупается грубость, косность, жадность и убогость их. Вы говорите, что их желание учиться я показываю как общую культуру, а не как культуру класса. Мы пришли к моменту, когда рабочие — законные и единственные наследники общей культуры. Они должны перенять то культурное наследство, которое там, за границей, сжигают и уничтожают. Нет других законных наследников культуры кроме нашего общества.

При огромном подъеме общей культуры страны, при огромном улучшении ее материального уровня, при расцвете нового человека — с искусством у нас не вполне благополучно, причем вина,

видимо, не в работниках искусства, а в чем-то другом. И отголосок чего-то другого раздавался тогда, когда товарищи касались формальных и внешних сторон моей книги. Я не знаю, удался ли мой роман или нет. Вполне возможно, что нет. Я знаю одно, что для этого нового содержания необходима новая форма. Эпигонствовать я не буду и думаю, что никто из наших писателей настаивать на этом не будет.

Вы говорите, что сюжетная линия слаба, роман сбивается на очерк, а я считаю что разговоры о сбивании на очерк—это непонимание нашей советской действительности, нашей новой культуры.

Я выбрал маленький сюжет не из-за неумения владеть интригой и формой, ведь я написал роман «Любовь Жанны Ней», который лично я не ценю и не люблю, я написал его в один месяц и могу привести это, как доказательство, что умею владеть сюжетной линией. Это можно сделать и в новом сюжете, но это никому не нужно в новом романе. Теперь директора кино говорят: «сделайте приблизительно, как в Голливуде, фильм должен быть занимательным, побольше интриги», — и это величайшая ошибка. Когда мы вспоминаем «Броненосец Потемкин», мы знаем, что подобной другой картины не проходило по миру, а эта картина покоилась не на интриге, а на огромном содержании.

Я хотел сделать вещь, которая наиболее приближается к эпосу. По форме своей (перечисления — из деревни пришел такой-то и еще такой-то) это напоминает ту книгу, из которой взят эпиграф. Но мне хотелось дать здесь эпос, дать что-то обобщающее и на этом фоне дать фигуры отдельных людей. Вполне вероятно, что мне не удалось это. Никто у нас не знает, как нужно писать сейчас роман.

Я считаю, что мои книги написаны каракулями, вероятно все мы в некоторой степени Тредьяковские, над которыми смеялись, но которые сыграли известную роль. Нужно ли пробовать дать что-то другое, кроме того, что дал Лев Толстой? Это не формализм. Часто начинаются разговоры о формализме там, где фактически речь идет о форме, где художник чего-то ищет. По существу форма является социальным содержанием.

Нельзя форму буржуазного романа, романа прекрасного, великолепного, который был создан буржуазией, вместить в нашу действительность. У нас нет этих героев, у нас нельзя написать роман Бальзака, потому что схема его романа определяется людьми и обществом, о котором он писал. Я люблю яростно большой французский роман, но убежден, что подражать ему у нас безумно, что лучше писать плохую книгу, но пробовать что-то сделать в области формы. Я убежден, что наши лучшие советские писатели это делают, а критики встречают этот большой труд с недостаточной внимательностью. Это трудно, это чудовищно трудно.

Говорят о результатах, но ведь Бальзак и Толстой описывали не леса, а сложившееся общество. Конечно, мы не можем дать что-то сложившееся и целое, но если в моем романе есть хоть крупица чего-то нового по сравнению с романами прошлыми, то и это оправдывает его. Если сделан хоть маленький шаг вперед в эту сторону, это уже огромное достижение.

Это, примерно все, что я хотел сказать. Повторяю еще раз не в порядке отношения к моему роману, а в порядке моего отношения к советской литературе, будь это «Литгазета» или что-либо другое, критика у нас еще часто оказывается каким-то лихим танцем с оружием.

Не касаясь совершенно «Дня второго», который нашел своих защитников, а говоря о литературной критике вообще, я сказал бы, что критика должна с гораздо большей бережливостью подходить к нашему труду. Я сам очень часто ошибался. Правда, я не печатал своих высказываний, но в разговоре. Часто видишь потом трагичность ошибок, к счастью невысказанных никому. Я помню, как приезжал Владимир Маяковский в Париж и как он читал новые стихи и как люди, мнением которых он дорожил, ему говорили: прочтите теперь что-нибудь старое. Я помню цикл стихов, которые мне тогда казались слабыми. Я перечел эти стихи в этом году — это замечательные стихи. Я просто объясняю, в какой степени подход может быть случайным, вызванным настроением того или иного года, той или иной эпохи. Я говорю — мое мнение осталось при мне. Если я теперь говорю о том, что этих стихов я тогда не понимал, то это просто в порядке моего разговора с вами. Но есть люди, которые это писали.

С Маяковским дело ясное, его смерть заставляет подвести итоги и прекратить споры и т. д. Ну, а как с живыми? Есть книги, которые были встречены чрезвычайно недоброжелательно и которыми мы сейчас очень гордимся.

Перед отъездом из Парижа был большой диспут, были споры, и мы с Мальро разговаривали; он говорил, что положение советского писателя прекрасно, у него есть читатели. Это правда, и французский писатель может нам завидовать. Нам должны завидовать не потому, что мы поставлены здесь внешне в те или иные благоприятные условия, а исключительно по одному тому, что у нас есть замечательный читатель, что такого читателя ни у кого не было, но этот читатель создает невероятные трудности для нас. Во-первых, он рождает то чувство огромной ответственности, которое нам присуще всем. А, во-вторых, когда мы видим этого читателя и когда мы пишем книгу, мы понимаем, до чего это трудно, потому что этот читатель одновременно наш герой.

Когда Мальро пишет, он знает, что писать; и несмотря на его отрицание буржуазной культуры, клеймя ее и уничтожая, он может по существу пользоваться приемами старой литературы. Я это знаю по опыту. Я считаю, что написать Хуренито было легче, чем написать «День второй». Для меня в «Дне втором» легче всего было описать Шора. Говорили, что эта фигура вымышленная, что она напоминает фигуры аскетов, потому что у него нет личной жизни. Шор человек того поколения, которое я видел в жизни, я его встречал в свое время в эмиграции в Париже. Я могу легче понять отца Володи Сафонова, чем Володю Сафонова. Мне 42 года и я принадлежу к старому поколению. Мне трудно писать о новых людях, потому что они разрывают ту форму, к которой мы привыкли. И, чувствуя эти трудности, я знаю, что эти трудности не только мои, но есть 20 или 30 советских писателей, у которых те же трудности, которые переживают то же самое.

Лучше сейчас построить дом, о котором будут говорить, что он не завершен, что он гол и сух, чем строить дом старой архитектуры. Лучше сделать фильм с большими промахами, чем сделать мелодраму на американский лад. Лучше сделать слабую книгу, но свою книгу, чем взять немножко от Золя, от Льва Толстого и немножко от советской действительности.

Н. Мацуев

НОВЫЕ КНИГИ ПО КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ

(Январь — июнь 1934 г.)

В первой половине текущего года вышло значительное количество книг по критике и литературоведению. Давая список этих книг, мы условно разбиваем их на пять отделов: 1) Творческая лаборатория писателя и теория литературы, 2) Библиография, 3) Методология, история литературы и критики. Мемуары, 4) Современная критика (Статьи современных критиков о современной литературе) и 5) Книги об отдельных авторах (о русских и иностранных классиках и современных писателях). В тех случаях, когда заглавие книги или помещенной в книге статьи не раскрывает ее содержания, в прямых скобках, от составителя этого списка дается несколько пояснительных слов. В конце списка приложен «Алфавитный указатель имен»[1].

1. ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИСАТЕЛЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Горнфельд А. Г.* Как работали Гете, Шиллер и Гейне. Вст. ст. И. М. Нусинова. М. «Мир». 1933. 152 с. 4.000 экз. 3 р. 40 к., п. 60 к.
2. *Дурылин С. И.* Как работал Лермонтов. См. отд. 5.
3. *Павленко П.* Как я писал «Баррикады». М. Профиздат («Мой творч. опыт рабочему автору»). 1934. 54 с. 8.000 экз.—25 к.
4. *«Письмо начинающему автору»*. М. «Сов. л-ра». 1934. 59 с. 7.000 экз. 50 к. [Основы литературной грамоты. Указатель главнейшей литературы].
5. *Саввин И. Д.* Черты героя второй пятилетки. Новая тематика художественной литературы. М. МК ВЛКСМ («В помощь начинающему писателю и драматургу»). 1934. 86 с. 3.000 экз. 2 р. 25 к.
6. *Сейфуллина Л. Н.* Критика моей практики. М. Профиздат («Мой творч. опыт рабочему автору»). 1934. 64 с. 10.000 экз. 30 к.
7. *Слонимский М.* Как я работаю над своими произведениями. М. Профиздат («Мой творч. опыт рабочему автору»). 1934. 39 с. 7.000 экз. 20 к.
8. *Тимофеев Л. И.* Теория литературы. Учебник для высших педагогич. учебн. заведений. М. Гос. учебн. педагогич. изд. 1934. 144 с. 20.000 экз. 1 р. 30 к.

2 БИБЛИОГРАФИЯ

9. *Мацуев Н.* Три года советской литературы. М. «Сов. л-ра». 1934. 115 с. 5.000 экз. 2 р.—пер. 50 к. [Библиографический указатель новых книг по художественной литературе, критике и литературоведению за 1931—1933 гг.].
10. *«Рекомендательный список художественной литературы для начсостава»*. М. ЦДКА. 1934. 27 с. 5.000 экз. 20 к. [Указатель книг русских и иностранных классиков. Советская литература. Современная иностранная литература].
11. *Фомин А. Г.* Путеводитель по библиографии, био-библиографии, историографии, хронологии и энциклопедии литературы. Систематический, аннотированный указатель русских книг и

[1] Настоящий список является частью нашей работы, подготовляемой к печати — «Критика и литературоведение после Октября» (1917—1934 гг.).

журнальных работ, напечатанных в 1736—1932 гг. Л. Ленгихл. 1934. 335 с. 3.250 экз. 4 р. 75 к. пер. 75 к.

12. *Штокмар М.* Библиография работ по стихосложению. Пред. Л. И. Тимофеева М. ГИХЛ. 1933. 184 с. 3.000 экз. 2 р. 25 к.—пер. 50 к. [Указатель книг и статей по вопросам стихосложения с XVI века до 1932 г.].

3. МЕТОДОЛОГИЯ, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИКИ. МЕМУАРЫ.

13. *Белецкий А. И.* К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы. М. «Мир». 1934. 116 с. 5.000 экз. 1 р. 60 к.
14. *Белинский В. Г.* Избранные сочинения в трех томах. Т. I. Вст. ст. Ф. М. Левина. Ред. текста Д. Благого. Комм. Д. Благого. М. ГИХЛ. 1934. 608 с. 7 р. 50 к., пер. 1 р.
15. *Бельчиков Н.* Народничество в литературе и критике. М. «Сов. л-ра». 1934. 247 с. 5.000 экз. 2 р. 75 к., пер. 50 к.

Содержание: От автора. Творчество беллетриста Н. И. Наумова. Н. Успенский и классовая борьба в критике 60—70-х годов. Н. В. Шелгунов. М. А. Протопопов. А. П. Чехов и Гл. Успенский. Из быта литературных кружков 60—70-х годов.

16. *Благой Д. Д.* Три века. Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX вв. М. «Сов. л-ра». 1933. 375 с. 5.000 экз. 4 р. 25 к., пер. 75 к.

Содержание: Предисловие. Судьба Батюшкова. Творческий путь Пушкина. Значение Пушкина. Подлинный Веневитинов. Творчество Тютчева. Тютчев и Вяземский. Блок и Аполлон Григорьев. Александр Блок. Валерий Брюсов.

17. *Гиляровский В. А.* Друзья и встречи. М. «Сов. л-ра». 1934. 230 с. 7.000 экз. 2 р., пер. 60 к. [Литературные воспоминания конца XIX в.].
19. *«Искусство и литература в марксистско-ленинском освещении».* Статьи и отрывки из произведений К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина, И. Сталина, Н. Крупской, К. Цеткин и др. Под ред. И. М. Нусинова. М. «Мир». 1934. 350 с. 5.000 экз. 5 р., пер. 1 р.
20. *Кугель А. Р.* (Homo novus) Русские драматурги. Очерки театрального критика. Ред. и прим. В. Ф. Боцяновского. М. «Мир». 1933. 179 с. 5.000 экз. 3 р. 25 к.

Содержание: I. В. Ф. Боцяновский. — От редакции. А. Луначарский — Из личных воспоминаний. Pro domo sua. Пушкин как драматург. Миллион терзаний [Грибоедов]. Загадка Гоголя. Островский. Как играть Тургенева. Театр Толстого [Л. Н.] А. И. Сумбатов [Южин]. Чехов. С. А. Найденов. Леонид Андреев. Право смеха [Козьма Прутков].

22. *«Ленин и искусство»* (Мемуары). Сост. Еф. Добин. Л. Изд. пис. в Л-де. 1934. 280 с. 10.500 экз. 3 р. 25 к., пер. 75 к.

[Высказывания Ленина о литературе и искусстве. Сост. по мемуарам Н. Крупской, А. Луначарского, В. Бонч-Бруевича и др.].

23. *Луначарский А. В.* Ленин и литературоведение. М. «Сов. л-ра». 1934. 113 с. 10.000 экз. 1 р. 25 к., пер. 50 к.
24. *Люксембург Р.* Статьи о литературе. Приготовил к печати С. М. Брейтбург. Ред. и вст. ст. И. М. Нусинова. М.—Л. «Academia». 1934. 172 с. 5.300 экз. 2 р. 75 к., пер. 1 р.

Содержание: И. Нусинов. — Роза Люксембург о художественной литературе. Статьи: Адам Мицкевич. О Шиллере. Эпигон утопического социализма [Л. Толстой]. Лев Толстой. Посмертные произведения Толстого. Душа русской литературы [Короленко].

25. *Медынский Г. А.* Религиозные влияния в русской литературе. Очерки из истории русской художественной литературы XIX и XX в. М. Гаиз. 1933. 251 с. 5.200 экз. 3 р., пер. 1 р.

Содержание: 1. Ввведение. 2. От нападения к обороне. (Буржуазия и религия). 3. Мученик богоискательства (Ф. Достоевский). 4. «В духе и истине» (Лев Толстой). 5. В поисках утерянных реальностей (Богоискательство и символизм). 6. Доказательство от противного (Андреев, Арцыбашев, С. Юшкевич). 7. Религия тлена (Бунин, Зайцев). 8. «Уму республика, а сердцу Китеж-град» (Клюев, Есенин, Клычков). 9. «Последние тучи рассеянной бури».

26. *Меринг Ф.* Легенда о Лессинге. Литературно-критические статьи. Т. I. Ст. Г. Лукача. М.—Л. «Academia». 1934. 277 с. 7.300 экз. 8 р., пер. 2 р.

Содержание: *Г. Лукач.*—Франц Меринг. Легенда о Лессинге. Немецкая литература в период подъема буржуазной демократии. Романтизм. При-

ложение — Из мировой литературы [Кальдерон. Мольер. Вольтер].

27. *Мышковская Л.* Литературные проблемы пушкинской поры. М. «Сов. л-ра». 1934. 187 с. 5.000 экз. 2 р., пер. 50 к.

Содержание: Поэзия 20-х годов и альманахи. Проблемы прозы. Пушкин в 30-х годах. Журналы 20-х и 30-х годов.

28. *Поссе В. А.* Пережитое и продуманное. Т. I. Молодость (1864—1894). Л. Изд. пис. в Л-де. 1933. 257 с. 5.000 экз. 4 р. 25 к.

29. «*Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова*». Л. Изд. Академии наук СССР. 1934. 594 с. 2.200 экз. 14 р., пер. 2 р.

Содержание: Приветствие академику А. С. Орлову. Аннотированный список научных трудов академика А. С. Орлова. Сост. *П. Н. Берков. Д. И. Абрамович.* — Из наблюдений над текстом «Слова Даниила Заточника». *В. П. Андрианова-Перетц.* — К истории русской пословицы. *М. К. Азадовский.* — Рукописные журналы в Восточной Сибири в первой половине XIX века. *Д. В. Айналов.* — Замечания к тексту слова о полку Игореве. *В. М. Алексеев.* — Китайский поэт о китайской музыке. *М. П. Алексеев.* — «Русский язык» у немецкого поэта XIV века. *С. А. Аннинский.* — Пребывание в Ливорно царского посольства в 1656 году. *В. В. Арендт.* — К вопросу о «мечах харалужных» Слова о полку Игореве. *А. В. Арциховский.* — Миниатюры Синодального списка Никоновой летописи. *А. М. Астахова.* — Былинная традиция на современном Севере. *С. Д. Балухатый.* — К пересмотру принципов литературной библиографии. *А. И. Белецкий.* — Повествовательный элемент в «Вертограде» Симеона Полоцкого. *Р. П. Бельченко.* — К вопросу о составе исторической повести о взятии Царьграда. *П. Н. Берков.* — Первая история русской литературы на португальском языке. *В. Ф. Боцяновский.* — Островский и Мельников-Печерский. *С. А. Богуславский.* — Песенные традиции в России XVIII—XIX веков. *Б. В. Варнеке.* — Материалы А. Н. Островского для «Воспитанницы». *Н. В. Геппенер.* — К истории перевода повести о Трое Гвидо де Колумна. *В. Гиппиус.* — К изучению поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». *Н. К. Гудзий.* — К какой социальной среде принадлежал Даниил Заточник? *Г. А. Гуковский.* — Заметка о «Московских ведомостях» в первые годы их существования. *В. В. Данилов.* — Следы творчества Н. В. Гоголя в очерке П. П. Свиньина «Полтава». *Н. С. Державин.* — Очерк болгарской библиографии. *А. С. Емельянов.* — Об одном крепостном хозяйстве в нечерноземной полосе (двадцатые годы XIX в.). *И. П. Еремин.* — Неизвестный памятник украинской публицистики конца XVI века. *Н. П. Жинкин.* — А. К. Толстой и Г. Гейне. *В. М. Жирмунский.* — «Российский Вертер». *Н. Н. Зарубин.* — К вопросу о первом издании (1800 г.) Слова о полку Игореве. *К. К. Истомин.* — Пародийная комедия М. И. Веревкина «Имянинники». *Н. П. Кашин.* — К истории текста хроники А. Н. Островского «Козьма Захарьич Минин-Сухорук». *Е. Г. Кислицына.* — Поэт-декабрист А. Л. Барятинский. *Н. П. Кистяковская.* — «Плачь лаврских монахов». Антимонашеская сатира 1786 г. *М. К. Клеман.* — «Записки охотника» и французская публицистика 1854 г. *Н. К. Козмин.* — Письмо неизвестного к Леве-Веймару. Из франко-русских отношений тридцатых годов прошлого века. *Н. П. Колпакова-Карбузова.* — Промысловые мотивы в фольклоре Терского берега. *В. Н. Кораблев.* — Лев Толстой и славянство. *И. Ю. Крачковский.* — Русский перевод Корана в рукописи XVIII века. *А. И. Малеин.* — Ювенал в русской литературе. *Б. В. Нейман.* — Из наблюдений над языком и стилем персонажей пьесы Горького «На дне». *А. И. Некрасов.* — К вопросу о литературных источниках «Кавказского пленника» Пушкина. *А. И. Никифоров.* — Мотив, функция, стиль и классовый рефлекс в сказке. *А. Б. Никольская.* — К вопросу о «словесном портрете» в древне-русской литературе. *Ю. Г. Оксман.* — К истории библиотеки Пушкина. *Ю. Я. Перепелкин.* — О «космополитизме» в египетской литературе эль-амарнского периода. *В. Н. Перетц.* — Виршевой Домострой начала XVIII столетия. *Л. Н. Перетц.* Два украинских корреспондента В. А. Жуковского. *Н. К. Пиксанов.* — В. Г. Короленко и народничество. *Н. П. Попов.* — О возникновении Московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки. *В. Ф. Ржига.* — «Мысленное древо» в Слово о полку

Игореве. *И. Н. Розанов.* — Две повести в стихах о Московском студенте. (Отголоски «Сашки» Полежаева и «Евгения Онегина»). *М. Н. Розанов.* — Итальянский колорит в «Анджеле» Пушкина. *А. Н. Самойлович.* — Отклики Хивинской придворной хроники XIX в. на приезд английского майора Эббот. *А. Д. Седельников.* — Две заметки по эпохе Ивана Грозного. *М. В. Сергиевский.* — Новый румынский список повести о Бертольдо. *Н. И. Соболев.* — Пистолеты последнего поединка Пушкина. *М. Н. Сперанский.* — Забелинский отрывок Хронографа с Малалой. *А. И. Степович.* — Заметка о переводах Алоиза Иирасека. *Р. М. Тонкова.* — Декабрист А. О. Корнилович и Н. А. Полевой. *Л. А. Федоров.* — К истории творчества Фета. *А. Г. Фомин.* — Рабочий класс в русской литературе до Октябрьской революции. *В. Г. Чернобаев.* — Столетие третьей части «Dziadow» Мицкевича (1832—1932). *С. Н. Чернов.* — Заметки о следствии по делу Максима Грека. *С. В. Шувалов.* — По какому тексту следует печатать лермонтовского «Демона». *С. А. Щеглов.* — К истории драмы XVIII века о графе Фарсоне. *Б. М. Эйхенбаум.* — К тексту «Измаил-Бея» Лермонтова. *Д. П. Якубович.* — Трагедия В. Скотта «Дом Аспенов» и пушкинский романс о Рыцаре бедном.

30. *Цейтлин А. Г.* Литературные цитаты Ленина. М. Л. ГИХЛ. 1934. 166 с. 5.000 экз. 2 р. 25 к.

Содержание: Предисловие. Проблема литературного образа у В. И. Ленина. Образы художественной литературы в произведниях В. И. Ленина. Выводы.

31. *Чуковский К. И.* Люди и книги шестидесятых годов. Статьи и материалы. Л. Изд. пис. в Л-де. 1934. 306 с. 5.500 экз. 4 р. 75 к. пер. 75 к.

Содержание: Статьи. Как это началось. Вместо предисловия. Толстой и Дружинин в шестидесятых годах. Неизвестный Петров. Жизнь и смерть Николая Успенского. Николай Успенский и Некрасов. Василий Слепцов. Тайнопись «Трудного времени». История Слепцовской коммуны. Материалы: Письма Дружинина Толстому. Письма Николая Успенского. Письма В. А. Слепцова.

32. «*Шестидесятые годы*». М. А. Антонович. Воспоминания. Г. З. Елисеев. Воспоминания. Вст. статьи, комм. и ред. В. Евгеньева-Максимова и Г. Ф. Гизенгаузена. М. Л. «Академия». 1933. 578. 5.700 экз. 8 р. пер. 2 р.

4. СОВРЕМЕННАЯ КРИТИКА

33. *Амаглобели С.* Драматургия великих боев. Оборона и драматургия. М. «Сов. л-ра». 1934. 104 с. 5.000 экз. 1 р.

34. *Горький М.* О литературе. Статьи 1928—33 г.г. М. «Сов. л-ра». 1933. 298 с. 10.000 экз. 4 р. 50 к. пер. 1 р. 50 к.

Содержание: I. О пользе грамотности. Еще о грамотности. О возвеличенных и «начинающих». О начинающих писателях. О «маленьких» людях и о великой их работе. Рабочий класс должен воспитать своих мастеров культуры. О трате энергии. О литературе. Ударники в литературе. О литературе и проч. О работе неумелой, небрежной, недобросовестной и т. д. О безответственных людях и о детской книге наших дней. О «Библиотеке поэта». По поводу одной полемики. Равнодушие не должно иметь места в прозе. О пьесах. Литературу — детям. О кочке и точке. О темах. II. О том, как я учился писать. Беседы о ремесле. Письма начинающим литераторам. О литературной технике. О действительности. О социалистическом реализме.

34-а. *Дрягин К. В.* Патетическая лирика пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма. Вятка. Вятск. педагог. Ин-т им. В. И. Ленина. 1933. 149 с. 500 экз. 2 р. 50 к.

35. *Зелинский К. Л.* Критические письма. Книга вторая. М. «Сов. л-ра». 1934. 5.000 экз. 281 с. 4 р. пер. 1 р.

Содержание: Интересы профессии. [О критике]. О Ромэне Роллане. Объясняющие господа [«Клим Самгин»]. Смелая жизнь [М. Горький]. Книга «Большого Билля» [Б. Хейвуд]. Бродяги [К. Гамсун]. Сумерки Гамсуна. Страница Жюля Ромэна. На широте бурь [Д. Дос-Пассос]. Дневник происшествий [Д. Дос-Пассос]. Рубаки на сене [Литература эмиграции]. Вечное перо [О Михаиле Кольцове]. Героиня романа. [М. Шагинян]. Тема Шагинян. Профессорская Москва и ее критика [А. Белый]. Кочевники [Н. Тихонов]. Петр и... Алексей. [«Петр Первый» А.

Толстого]. «Змея в букете» или о существе попутничества [Ю. Олеша]. Между строк [О рассказе]. Лирическая тетрадь [О поэзии. Пастернак, Багрицкий. Смеляков].

35-а. *Лелевич Г.* На путях изучения литератур Дагестана. С пред. И. Алиева. Ростов н/Д. «Сев. Кавказ». 1934. 65 с. 2.000 экз. 1 р. 60 к.

36. «*О советской литературе*». М. «Сов. л-ра». (Б-ка журн. «Литературный критик»). 1934. 311 с. 10.000 экз. 3 р. 75 к., пер. 50 к.

Содержание: От редакции. *П. Юдин.* — Ленин и некоторые вопросы литературной критики. *А. В. Луначарский.* — Самгин. *М. Горький.* — Открытое письмо А. С. Серафимовичу. *М. Горький.* — О бойкости. *М. Горький.* — О языке. От редакции «Правды». Об ошибках критики и ее задачах. *Г. Лебедев.* — Индивидуальное и типическое. «Поднятая целина» М. Шолохова. *В. Гоффеншефер.* — Мировоззрение и мастерство [«Тихий Дон» М. Шолохова]. *А. Болотников.* — Заметки о «Последнем из удэге» А. Фадеева. *Д. Заславский.* — Современная история (А. Новиков-Прибой «Цусима»). *М. Розенталь.* — О времени и его героях («Время вперед» В. Катаева). *А. Селивановский.*—Право на мечту [Л. Касиль. — «Швамбрания» и А. Авдеенко «Я люблю»]. *Г. Корабельников.* — Конец чеховской темы. *М. Горький.*— О пьесах. *И. Альтман.* — Спор о Вишневском. *Ю. Юзовский.* — Тема дружбы. (Н. Погодин). *Е. Усиевич.*— Под маской юродства. [О Заболоцком]. *А. Болотников.* — Неудавшийся маскарад [О последнем романе Андрея Белого «Маски»].

37. «*Писатели XVII партсъезду*». Сб. под общ. ред. П. Юдина. Сост. бригада «Лит. газеты» А. Кипренский, А. Крупнов, Е. Пельсон и Я. Эйдельман. М. МТП. 1934. 244 с. 5.100 экз. 2 р. 50 к.

Содержание: *Юдин П.* — Писатели и XVII съезд партии. *Акульшин Р.* — Действительность вдохновляет. *Архангельский А.* — К большой вещи. *Бахметьев В.* — О задачах советской литературы во вторую пятилетку. *Бедный Д.* — Мой рапорт XVII съезду. *Березовский Ф.* — Партия меня воспитала и вооружила. *Билль-Белоцерковский В.* — Пьеса к партсъезду о новом человеке. *Бройде С.*— Оправдать гордость. *Буданцев С.* — Чувство жизненной полноты. *Вишневский Вс.* — Надо не «писать», а вести, командовать, учить. *Герасимова В.* — Лозунг «освоения» — в литературу. *Гехт С.* — Большое и малое. *Гладков Ф.* — Писатель наших дней. *Глебов А.* — В авангард эпохи. *Голодный М.* — Я в долгу перед поэзией. *Дементьев Н.* — На строительстве окреп мой голос. *Демидов А.* — К встрече XVII съезда партии. *Джавахишвили М.* — Народы СССР созидают единую армию писателей. *Ерикеев А.* — Я еду в политотдел. *Жаров А.* — Поэзия — лицом к съезду партии. *Залка М.* — Мой рапорт. *Зозуля Еф.* — Видеть советскую страну. *Иванов Вс.* — Подлинный положительный характер. *Иллеш Б.* — Мой путь коммуниста и писателя. *Инбер В.* — Съезд — дело кровное и близкое. *Исбах А.* — Литература и жизнь. *Кассиль Л.* — Годы и сантиметры. *Катаев В.* — Рапорт семнадцатому. *Караваева.* — Включиться в пафос освоения. *Кахана М.* — Через большевизм и только через большевизм. *Клягин К.* — От показа деревни прошлого — к показу деревни колхозников. *Козаков М.* — Напишем книгу о городе Ленина. *Колосов М.* — Дело чести каждого писателя. *Лапин Ю.* — Время толкает вперед. *Лахути Г.* — Таджикская литература растет. *Левидов М.* — Родина человечества. *Левин Б.* — Творчеством помогать делу социалистического строительства. *Леонов Л.* — Ворота новой эры открыты. *Либединский Ю.* — Интересно жить и писать в нашей стране. *Липин В.* — Овладеть темой эпохи. *Ляшко Н.* — Прошлое есть орудие настоящего. *Маркиш П.* — Великий соавтор. *Маршак С.* — Книги для маленьких советских граждан. *Мстиславский С.* — Право на тему. *Никитин Н.* — Писать правду. *Никулин Л.* — Партия. *Огнев Н.* — Мы бьемся на одном плацдарме. *Олеша Ю.* — Литература — общее дело писателя и рабочего. *Панферов Ф.* — Новый ответ противникам. *Панч П.* — Надо дерзать. *Пасынков Л.* — Вперед, обеспечивши тыл. *Пермитин Е.* — Слово перед съездом партии. *Ромашев Б.* — Смысл, ведущий вперед. *Санников Г.* — О героях нашего времени. *Серебрякова Г.* — К новым темам. *Сейфуллина Л.* — Писатели пар-

тии. *Слонимский М.* — Моя работа. *Тарасов-Родионов.*—Мой рапорт. *Тарпан Г.* — Это — путь многих. *Тичина П.* — Буду як сталь. *Тренев К.*— Учимся. *Файко А.* — В потоке социалистической энергии. *Финн К.* — Бодро и радостно течет жизнь. *Чачиков А.* — Многоязычный СССР — запел. *Шильдкрет К.* — Ступать поступью пролетариата. *Шкловский В.*— О «единоличничестве» в литературе. *Штрайх С.* — Об исторической повести в свете современности. *Яковлев А.* — Этапы.

38. *Рожков П.* Нужна ли нам романтика? М. «Сов. л-ра». 1934. 119 с. 5.000 экз. 1 р. 25 к.

38-а. *Селивановский А.* Поэты и поэзия. Критические статьи. Гравюры на дереве *З. Горбовца.* М. «Сов. л-ра». 1933. 216 с. 5.000 экз. 3 р., пер. 50 к.

Содержание: От автора. О сегодняшнем дне советской поэзии. Эдуард Багрицкий. Владимир Луговской. Силуэты: 1. Борис Ручьев. 2. Аркадий Сухарев. 3. Я. Смеляков. Борис Пастернак. П. Антокольский. М. Бажан. Система кошек [Заболоцкий].

39. «*Советская литература на новом этапе*» (Сб. критич. стат.). М.—Л. ГИХЛ. 1934. 170 с. 10.000 экз. 2 р., пер. 75 к.

Содержание: *Е. Усиевич.*—Новые формы классовой борьбы в советской литературе [О Заболоцком]. *М. Серебрянский.* — Прощание с прошлым [Писатели и современ. тематика]. *Г. Васильковский.* — О третьей книге «Брусков» [Панферова]. *Г. Лебедев.* — Индивидуальное и типическое. «Поднятая целина» Мих. Шолохова. *М. Серебрянский.* — Один день на поле сражения [В. Катаев — «Время вперед»]. *Б. Коваленко.* — В борьбе за социалистическое качество. *П. Юдин.* — Ленин и некоторые вопросы литературной критики.

40. *Усиевич Е.* Три статьи. М. Жургаз. объед. 1934. 48 с. 50.000 экз. 20 к.

Содержание: О поэзии, жизни и телефонной связи с действительностью. О новой лирике [Я. Смеляков]. Под маской юродства [Заболоцкий].

41. *Шагинян М. С.* Литература и план. М. МТП. 1934. 156 с. 10.200 экз. 1 р. 60 к., пер. 40 к. [Статьи на тему «Социалистическое строительство и учеба писателя»].

41-а. *Юзовский Ю.* Вопросы социалистической драматургии. М. «Сов. л-ра». 1934. 196 с. 10.000 экз. 1 р. 25 к., пер. 50 к.

Содержание: От автора. Тема молодого человека. «События возникают между своими». Мейерхольд-драматург. Погодинская драматургия. Тема дружбы.

5. КНИГИ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ АВТОРАХ

Н. Гоголь

42. *Белый А.* Мастерство Гоголя. Исследование. М.—Л. ГИХЛ. 1934. 322 с. 5.000 экз. 4 р. 25 к., пер. 50 к.

43. *Крестова Л. В.* Комментарий к комедии Н. Гоголя «Ревизор». С полным текстом комедии. М. «Мир». 1933. 135 с. 5.000 экз. 2 р. 20 к.

44. *Смирнова-Чикина Е. С.* Комментарий к поэме Гоголя «Мертвые души». М. «Мир». 1934. 174 с. 6.000 экз. 2 р. 50 к.

45. *Данилов С. С.* «Женитьба» Н. В. Гоголя. Л. Гос. акад. театр драмы. 1934. 136 с. 5.250 экз. 3 р., пер. 1 р.

М. Горький

46. *Плетнев П. П.* М. Горький в Арзамасе. С илл. Горький. Краев. изд. 1933. 96 с. 10.000 экз. 1 р.

47. «*М. Горький в портретах и иллюстрациях*». Текст П. Медведева. Л. Горком писателей. 1934. 15 с. 10.000 экз. 1 р.

Н. Добролюбов

48. *Полянский В. (П. И. Лебедев).* Н. А. Добролюбов. Мировоззрение и литературно-критическая деятельность. М. «Академия». 1933. 422 с. 5.300 экз. 10 р., пер. 2 р.

Д. Дос-Пассос

49. *Старцев А.* Джон Дос-Пассос. М. ГИХЛ. 1934. 152 с. 5.000 экз. 1 р. 75 к.

Э. Золя

49-а. *Барбюс А.* Золя. Пер. *Т. И. Глебовой.* Вст. ст. *А. В. Луначарского.* М. Л. ГИХЛ. 1933. 223 с. 8.000 экз. 3 р. 50 к., пер. 1 р.

50. «*Эмиль Золя*». Л. Гос. акад. театр драмы. 1934. 55 с. 3.500 экз. 75 к.

Содержание: *Эмиль Золя.* — Натурализм в театре. *И. Анисимов.*— Творчество Эмиля Золя. *Ф. Меринг.*— Эмиль Золя. *А. В. Луначарский.* — Анри Барбюс об Э. Золя. *М. Эйхенгольц.* — Индустриальное в творчестве Эмиля Золя.

Б. Ишемедлов

51. *Шагретдинов Ш. Б.* Творчество Булата Ишемедлова. [Башкирск. поэт]. Критич. очерк. Уфа. Башгиз. 1934. 59 с. 3.100 экз. 1 р. 50 к.

М. Козаков

52. *Виноградов И.* Углубление темы. О творчестве М. Козакова. Л. изд. пис. в Л-де. 1934. 93 с. 10.500 экз. 1 р. 25 к., пер. 75 к.

М. Лермонтов

53. *Дурылин С. И.* Как работал Лермонтов. М. «Мир». 1934. 128 с. 5.000 экз. 2 р. 10 к.

Ю. Либединский

54. *Виноградов И.* Испытание героя. О творчестве Ю. Либединского. Л. Изд. пис. в Л-де. 1934. 109 с. 10.500 экз. 1 р. 50 к., пер. 60 к.

Мольер

54-а. *Клейнер И.* Мастерство Мольера. Пред. проф. А. К. Дживелегова. М. ГИХЛ. 94 с. 3.000 экз. 1 р. 50 к., пер. 40 к.

Ф. Панферов

55. *Гречишников Вл.* Творчество Панферова. М. ГИХЛ. 1934. 110 с. 1 р. 75 к., пер. 75 к.

Д. Писарев

55-а. *Кирпотин В.* Радикальный разночинец Писарев. М. «Сов. л-ра». 1934. 310 с. 7.000 экз. 3 р., пер. 60 к.

А. Пушкин

56. *Ашукин Н.* С. Живой Пушкин. С илл. М. МТП. 1934. 237 с. 7.600 экз. 2 р. 50 к., пер. 1 р.

57. *Вересаев В. В.* Родственники Пушкина. М. Журн.-газ. объед. 1933. 48 с. 50.000 экз. 20 к. Статьи. [Отец и мать Пушкина. В. Л. Пушкин. Сонцовы. А. Л. Пушкина. Л. С. Пушкин. Павлищевы].

А. Радищев

58. *Жижка М.* А. Радищев. М. Журн.-газ. объед. («Жизнь замеч. людей»). 1934. 204 с. 50.000 экз. 1 р. 50 к.

М. Слонимский

59. *Горелов А.* Путь современника. О творчестве Мих. Слонимского. Л. Изд. пис. в Л-де. 1933. 108 с. 10.500 экз. 1 р. 30 к., пер. 80 к.

А. Тагиров

60. «*О творчестве Афзала Тагирова*». Сб. Уфа. Башгиз. 1934. 40 с. 3.100 экз. 75 к.

Содержание: *Х. Хасанов.* — О творчестве Афзала Тагирова. *Амаглобели.* — Интернационализм в творчестве Тагирова. *Виноградов.* — Тагиров как драматург. *Еремин.* — Показ большевистской правды. *Березовский.*— Показать творчество Тагирова — задача критики. *Усманов.* — Больше внимания советской национальной литературе. *Быкин.* — О башкирской литературе.

А. Толстой

61. «*А. Н. Толстой в портретах и иллюстрациях*». Текст А. Старчакова. Л. Горком писателей. 1934. 15 стр. 10.000 экз. 1 р.

Л. Н. Толстой

62. *Толстой И. Л.* Мои воспоминания. Изд. 2, знач. доп., с илл. М. «Мир». 1933. 262 с. 5.000 экз. 3 р. 40 к., пер. 60 к.

И. Тургенев

63. *Ипполитов.* Ленин о Тургеневе. М. Журн.-газ. объед. 1934. 28 с. 50.000 экз. 20 к.

64. «*И. С. Тургенев*». (К пятидесятилетию со дня смерти). 1883—1933. Сборник статей. Л. ГИХЛ. 1934. 595 с. 5.250 экз. 5 р., пер. 75 к.

Содержание. От редакции. *С. Малахов.* — Творческий путь Тургенева. *Т. Ухмылова.* — Тургенев и крепостничество. *З. Коган.* — Тургенев и Герцен. — *А. Кривошеева.* — Тургенев и «Современник». *С. Малахов.* — Антидемократический роман Тургенева. *И. Векслер.* — «Дым». *В. Буш.* — Народничество и «Новь» Тургенева. *О. Адамович и Г. Уварова.* — Тургенев-драматург. Прило-

жение: *М. Клеман.* — Хронологический указатель литературных работ и замыслов И. С. Тургенева.

К. Федин

65. *Тамарченко Д.* Путь к реализму. О творчестве Конст. Федина. Л. Изд. пис. в Л-де. 1934. 121 с. 10.500 экз. 1 р. 40 к., пер. 85 к.

Г. Флобер

65-а. *Перимова Т.* Творчество Флобера. М. ГИХЛ. 1934. 144 с. 5.000 экз. 1 р. 75 к., пер. 75 к.

А. Франс

66. *Дынник В.* Анатоль Франс. Творчество. М.—Л. ГИХЛ. 1934. 421 с. 4.000 экз. 5 р. 75 к., пер. 75 к.

Д. Фурманов

67. *Камегулов А. Д.* Художественный путь Фурманова. Л. ЛенГИХЛ. 1934. 140 с. 5.250 экз. 1 р. 75 к.

Н. Чернышевский

68. *Горев Б. И.* Н. Г. Чернышевский, мыслитель и революционер. М. Изд. политкаторжан. 1934. 126 с. 10.000 экз. 75 к.

Т. Шевченко

69. *Старчаков А.* Шевченко и революция. Л. ГИХЛ. 1934. 52 с. 20.250 экз. 30 к.

70. *Старчаков А.* Тарас Шевченко. М. Журн.-газ. объед. 1934. 47 с. 50.000 экз. 40 к.

Ф. Шиллер

71. *Шиллер Ф. И.* Творческий путь Фридриха Шиллера в связи с его эстетикой. М.—Л. ГИХЛ. 1933. 124 с. 5.000 экз. 1 р. 30 к., пер. 45 к.

М. Шолохов

72. *Макарьев И. С.* К прошлому нет возврата. О романе М. Шолохова «Поднятая целина». М. «Сов. л-ра». 1934. 119 с. 5.000 экз. 1 р. 50 к.

73. *Ечеистова В. и Лебедев А.* Вечер рабочей критики по «Поднятой целине» М. Шолохова. Опыт библиотеки завода «Серп и молот». М. Профиздат. 1934. 47 с. 8.000 экз. 20 к.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН, ВСТРЕЧАЮШИХСЯ В СПИСКЕ „НОВЫЕ КНИГИ ПО КРИТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ“

Абрамович Д. И. 29.
Авдеенко А. 36.
Адамович О. 64.
Адрианова-Перетц В. П. 29.
Азадовский М. К. 29.
Айналов Д. В. 29.
Акульшин Р. 37.
Алексеев В. М. 29.
Алексеев М. П. 29.
Алиев И. 35а.
Альтман И. 36.
Амаглобели. 33.60.
Андреев Л. 20.25.
Анисимов И. 50.
Аннинский С. А. 29.
Антокольский П. 38а.
Антонович М. А. 32.
Арендт В. В. 29.
Архангельский А. 37.
Арциховский А. В. 29.
Арцыбашев М. 25.
Астахова А. М. 29.
Ашукин Н. С. 56.
Багрицкий Э. 35.38а.
Бажан М. 38а.
Балухатый С. Д. 29.
Барбюс А. 49а.50.
Барятинский А. А. 29.
Батюшков К. 16.
Бахметьев В. 37.
Бедный Д. 37.
Белецкий А. И. 13.29.
Белинский В. Г. 14.
Бельченко Р. П. 29.
Бельчиков Н. 15.
Белый А. 35.36.42.
Березовский 60.
Березовский Ф. 37.
Берков П. Н. 29.
Билль-Белоцерковский В. 37.
Благой Д. 14.16.
Блок А. 16.
Богуславский С. А. 29.
Болотников А. 36.
Бонч-Бруевич В. 22.
Боцяновский В. Ф. 20.29.
Брейтбург Р. 24.
Бройде С. 37.
Брюсов В. 16.
Буданцев С. 37.
Бунин И. 25.
Буш В. 64.
Быкин. 60.
Варнеке Б. В. 29.
Васильковский Г. 39.
Векслер И. 64.
Веневитинов Д. 16.
Веревкин М. И. 29.
Вересаев В. В. 57.
Виноградов. 60.
Виноградов И. 52.54.
Вишневский Вс. 36.37.
Вольтер. 26.
Вяземский П. 16.
Гамсун К. 35.
Гвидо де Колумна. 29.
Гейне Г. 1.29.
Геппенер Н. В. 29.

Герасимова В. 37.
Гете В. 1.
Гехт С. 37.
Гиляровский В. А. 17.
Гиппиус В. 29.
Гладков Ф. 37.
Глебов А. 37.
Глебова Т. И. 49а.
Гоголь Н. 20.29.42, 43.44.45.
Голодный М. 37.
Горбовец З. 38а.
Горев Б. И. 68.
Горелов А. 59.
Горнфельд А. Г. 1.
Горький М. 29.34.35.36. 46.47.
Гоффеншефер В. 36.
Грек М. 29.
Гречишников Вл. 55.
Грибоедов А. 20.
Григорьев Ап. 16.
Грозный И. 29.
Гудзий Н. К. 29.
Гуковский Г. А. 29.

Данилов В. В. 29.
Данилов С. С. 45.
Дементьв Н. 37.
Демидов А. 37.
Державин Н. С. 29.
Джавахишвили М. 37.
Дживелегов А. К. 54а.
Добин Еф. 22.
Добролюбов Н. 48.
Дос-Пассос Д. 35.49.
Достоевский Ф. 25.
Дружинин А. 31.
Дрягин К. В. 34а.
Дурылин С. И. 53.
Дынник В. 66.

Евгеньев-Максимов В. 32.
Елисеев Г. З. 32.
Емельянов А. С. 29.
Еремин. 60.
Еремин И. П. 29.
Ерикеев А. 37.
Есенин С. 25.
Ечеистова В. 73.

Жаров А. 37.
Жижка М. 58.
Жинкин Н. П. 29.
Жирмунский В. М. 29.
Жуковский В. А. 29.

Заболоцкий Н. 36.38а. 39.40.
Зайцев Б. 25.
Залка М. 37.
Зарубин Н. Н. 29.
Заславский Д. 36.
Заточник Д. 29.
Зелинский К. 35.
Зозуля Е. 37.
Золя Э. 50.

Иванов Вс. 37.
Иллеш Б. 37.
Инбер В. 37.
Ипполитов. 63.
Исбах А. 37.
Истомин К. К. 29.
Йирасек А. 29.
Ишемедлов Б. 51.

Колпакова - Карбузова Н. П. 29.
Кальдерон. 26.
Камегулов А. Д. 67.
Караваева А. 37.
Кассиль Л. 36.37.
Катаев В. 36.37.39.
Кахана М. 37.
Кашин Н. П. 29.
Кипренский А. 37.
Кирпотин В. 55а.
Кислицына Е. Г. 29.
Кистяковская Н. П. 29.
Клейнер И. 54а.
Клеман М. К. 29.64.
Клычков С. 25.
Клюев Н. 25.
Кляшн К. 37.
Коваленко Б. 39.
Коган З. 64.
Козаков М. 37.52.
Козмин Н. К. 29.
Колосов М. 37.
Кольцов М. 35.
Корабельников Г. 36.
Кораблев В. Н. 29.
Корнилович А. О.
Короленко В. Г. 24.29.
Крачковский И. Ю. 29.
Крестова Л. В. 43.
Кривошеева А. 54.
Крупнов А. 37.
Крупская Н. 19.22.
Кугель А. Р. 20.

Лапин Б. 37.
Лахути Г. 37.
Лебедев А. 73.
Лебедев Г. 36.39.
Леве-Веймар. 29.
Левидов М. 37.
Левин Б. 37.
Левин Ф. М. 14.
Лелевич Г. 35а.
Ленин В. 19.22.31.63.
Леонов Л. 37.
Лермонтов М. Ю. 29.53.
Лессинг. 26.
Либединский Ю. 37.54.
Лидин В. 37.
Луговской В. 38а.
Лукач Г. 26.
Луначарский А. 20.22. 23.36.49а.50.
Люксембург Р. 24.
Ляшко Н. 37.

Макарьев И. С. 72.
Малала И. 29.
Малахов С. 64.
Малеин А. И. 29.
Маркс К. 13.19.
Маркиш П. 37.
Маршак С. 37.
Мацуев Н. 9.
Медведев П. 47.
Медынский Г. А. 25.
Мейерхольд В. 41а.
Мельников-Печерский П. 29.
Мерinг Ф. 26.50.
Мицкевич А. 24.29.
Мольер 26.54а.
Мстиславский С. 37.
Мышковская Л. 27.

Найденов С. А. 20.
Наумов Н. И. 15.
Нейман Б. В. 29.
Некрасов Н. А. 29.31.
Никитин Н. 37.
Никифоров А. И. 29.
Никольская А. Б. 29.
Никулин Л. 37.
Новиков-Прибой А. 36.
Нусинов И. Н. 1.19.24.

Огнев Н. 37.
Оксман Ю. Г. 29.
Олеша Ю. 35.37.
Орлов А. С. 29.
Островский А. Н. 20.29.

Павленко П. 3.
Панферов Ф. 37.39.55.
Панч П. 37.
Пастернак Б. 35.38а.
Пасынков Л. 37.
Пельсон Е. 37.
Перепелкин Ю. Я. 29.
Перетц В. Н. 29.
Перимова Т. 65а.
Пермитин Е. 37.

Петров. 31.
Пиксанов Н. К. 29.
Писарев Д. 55а.
Плетнев П. П. 46.
Погодин Н. 36.41а.
Полевой Н. А. 29.
Полежаев А. 29.
Полоцкий С. 29.
Полянский В. (П. И. Лебедев). 48.
Попов Н. П. 29.
Поссе В. А. 28.
Протопопов М. А. 15.
Прутков К. 20.
Пушкин А. С. 16.20.27. 29.56.57.
Пушкин (Родственники А. С.). 57.

Радищев А. 58.
Ржига В. Ф. 29.
Рожков П. 38.
Розанов И. Н. 29.
Розанов М. Н. 29.
Розенталь М. 36.
Ролан Р. 35.
Ромашев Б. 37.
Ромэн Ж. 35.
Ручьев Б. 38а.
Саввин И. Д. 5.
Самойлович А. Н. 29.
Санников Г. 37.
Свиньин П. П. 29.
Седельников А. Д. 29.
Сейфуллина Л. 6.37.
Селивановский А. 36.38а.
Серафимович А. 36.
Сергиевский М. В. 29.
Серебрякова Г. 37.
Серебрянский М. 39.
Скотт В. 29.
Спецов В. А. 31.
Слонимский М. 7.37.59.
Смеляков Я. 35.38а.40.
Смирнова-Чикина Е. С. 44.
Соболев Н. И. 29.
Сперанский М. Н. 29.
Сталин И. 19.
Старцев А. 49.
Старчаков А. 61.69.70.
Степович А. И. 29.
Сумбатов (Южин) А. И. 20.
Сухарев А. 38а.

Тагиров А. 60.
Тамарченко Д. 65.
Тарасов-Родионов А. 37.
Тарпан Г. 37.
Тизенгаузен Г. Ф. 32.
Тимофеев Л. И. 8.12.
Тихонов Н. 35.
Тичина П. 37.
Толстой А. К. 29.
Толстой А. Н. 35.61.
Толстой И. Л. 62.
Толстой Л. Н. 20.24.25. 29.31.62.
Тонкова Р. М. 29.
Тренев К. 37.
Тургенев И. С. 20.63.64.
Тютчев Ф. 16.

Уварова Г. 64.
Усиевич Е. 36.39.40.
Усманов. 60.
Успенский Гл. 15.
Успенский Н. 15.31.
Ухмылова Т. 64.

Фадеев А. 36.
Файко А. 37.
Федин К. 65.
Федоров Л. А. 29.
Фет А. 29.
Финн К. 37.
Флобер Г. 65а.
Фомин А. Г. 11.29.
Франс А. 66.
Фурманов Д. 67.

Хасанов Х. 60.
Хейвуд Б. 35.

Цейтлин А. Г. 30.
Цеткин К. 19.

Чачиков А. 37.
Чернобаев В. Г. 29.
Чернов С. Н. 29.
Чернышевский Н. 68.
Чехов А. П. 15.20.
Чуковский К. И. 31.

Шагинян М. 35.41.
Шагретдинов Ш. Б. 51.
Шевченко Т. 69.70.
Шелгунов Н. В. 15.
Шиллер Ф. 1.24.71.
Шиллер Ф. П. 71.
Шильдкрет К. 37.
Штокмар М. 12.
Шкловский В. 37.
Шолохов М. 36.39.72.73.
Штрайх С. 37.
Шувалов С. В. 29.

Щеглов С. А. 29.

Эббот. 29.
Эйдельман Я. 37.
Эйхенбаум Б. М. 29.
Эйхенгольц М. 50.
Энгельс Ф. 13.19.

Ювенал 29.
Юдин П. 36.37.39.
Юзовский Ю. 36.41а.
Юшкевич С. 25.

Яковлев А. 37.
Якубович Д. П. 29.

РЕДКОЛЛЕГИЯ: И. Гронский, С. Динамов, К. Зелинский. Б. Иллеш, В. Кирпотин, В. Киршон, Г. Лебедев, М. Розенталь, А. Серафимович, В. Сутырин, Е. Усиевич и П. Юдин.

Отв. редактор П. Юдин
Отв. секретарь М. Розенталь
Зав. редакцией К. Полонская

СОДЕРЖАНИЕ № 7—8

Выше знамя советской литературы 3
И. АЛЬТМАН — Правда о нашей литературе 6
В. КИРПОТИН — Проблемы формы в советской драматургии 28
Н. ПОГОДИН — О спокойствии и беспокойстве в искусстве 47
Б. АЛПЕРС — Беспокойная жизнь (путь Билля-Белоцерковского) 55
С. ЩУПАК — Заметки о творческих задачах драматургии 89
В. ГОФФЕНШЕФЕР — «День второй» И. Эренбурга 103
Ш. РАДИАНИ — Путь поэта (Галактион Табидзе) 118
Я. БРОНШТЕЙН — Старые и новые образы (заметки о белорусской прозе) 125
Я. ФРИД — Разговор на краю ночи 136
Е. ГАЛЬПЕРИНА — Марсель Пруст 153
М. КОЛЬЦОВ — Очерк и памфлет 178
Б. АГАПОВ — В поисках настоящего времени 189

ОБЗОРЫ И БИБЛИОГРАФИЯ

Д. ВЫГОДСКИЙ — Испанская литература наших дней 203
М. ЗАБЛУДОВСКИЙ — От реализма к мистицизму (О'Нейль) 210
Д. ДАНИЛОВ — Чувашский альманах «Трактор» 217
А. МКРТЧЯН — Степан Зорян 226

КРИТИКА КРИТИКОВ

А. СЕЛИВАНОВСКИЙ — Критика «Брусков» 235
К. ЗЕЛИНСКИЙ — Эскиз портрета 237
М. РОЗЕНТАЛЬ — Вопросы социалистической драматургии 239
И. СЕРГИЕВСКИЙ — Новая книга о Пушкине 243
Е. ЖУРБИНА — Рукопись и ее продолжение 246
И. САЦ — «Ревонтулет» Шилина 251
Т. ГРИЦ — Реалистический гротеск 256
Я. ФРИД — Андрэ Жид в Африке 258

САТИРА И ЮМОР

Перец давая... — Образок на счастье. — Убийство на ходу. — Уравнение с двумя неизвестными. — Рационализация и критика. — Сон в литовскую ночь. — Записки старого заезжателя. — Вода с сиропом. — Из блокнота Пруткова-внука. — Загадочные картинки. — Наш курсив. — Переписка из двух углов 261

ХРОНИКА

Обсуждение романа И. Эренбурга «День второй» 283
Н. МАЦУЕВ — Новые книги по критике и литературоведению 292

Принимается подписка на ежемесячный журнал литературной теории, критики и истории литературы

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

2-й ГОД ИЗДАНИЯ

РЕДКОЛЛЕГИЯ: И. Гронский, С. Динамов, К. Зелинский, Б. Иллеш, В. Кирпотин, В. Киршон, Г. Лебедев, М. Розенталь (отв. секретарь), А. Серафимович, В. Сутырин, Е. Усиевич, П. Юдин (отв. редактор).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

является боевым действенным органом марксистско-ленинской критики, активным бойцом с буржуазными и мелкобуржуазными литературными теориями, пропагандистом марксизма-ленинизма как единственно научного мировоззрения.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

группирует вокруг себя лучшие критические и писательские кадры. Основные разделы журнала: теория (зав. М. Розенталь), критика (зав. Е. Усиевич), обзоры и библиография (зав. К. Зелинский), сатира и юмор, хроника.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

рассчитан на широкие слои критиков, писателей, работников печати, литкружковцев, учащейся молодежи, рабочего актива и советской общественности.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

выходит с иллюстрациями. К 10-му числу каждого месяца журнал появляется в продаже.

В 1934 ГОДУ
В ЕЖЕМЕСЯЧНОМ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОМ ЖУРНАЛЕ

„ЗНАМЯ“

(Выходит под редакцией: М. ЛАНДА, А. КОСАРЕВА, С. РЕЙЗИНА, А. НОВИКОВА-ПРИБОЯ, М. СУБОЦКОГО, ВС. ВИШНЕВСКОГО, А. ИСБАХА, В. ЛУГОВСКОГО)

БУДУТ НАПЕЧАТАНЫ:

Роман Н. ОГНЕВА „Курсанты“. „Дагестанская повесть“ Н. ТИХОНОВА. Поэма М. СВЕТЛОВА „Крейсер Марат“. 2-я часть романа Л. СОБОЛЕВА „Капитальный ремонт“. Роман Л. Рубинштейна „Тропа самураев“ (о японской армии). Пьеса Б. РОМАШОВА „Бойцы“. Повесть П. ПАВЛЕНКО „Красные в горах“. Роман А. ДМИТРИЕВА „Адмирал Макаров“. Поэма Н. Асеева „Смерть Оксмана“. Повесть С. ВАШЕНЦЕВА „Канны“. 2-й том романа К. ЛЕВИНА „Русские солдаты“. АРТЕМ ВЕСЕЛЫЙ „Россия кровью умытая“. ВЛ. ЛУГОВСКОЙ „Каспийское море“, поэма. А. НОВИКОВ-ПРИБОЙ „Адмирал Нахимов“, „Владимир Мономах“. М. СЛОНИМСКИЙ „Повесть о Евгении Левине“, а также повести, рассказы, стихотворения лучших советских и иностранных писателей.

Особое внимание журнал уделит в 1934 году произведениям молодых писателей из рядов Красной армии и флота. Многие из них (Л. Соболев, В. Кнехт, Вл. Толстой, С. Михайлов) уже достаточно известны советскому читателю.

Отделы журнала: литературно-художественный, военно-публицистический, за рубежом, история гражданской войны, литература и искусство.

Богатая библиография о военных художественных книгах.

ЖУРНАЛ ВКЛЮЧЕН В РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ СПИСОК ПУРККА

Подписка принимается во всех почтовых отделениях, письмоносцами, а также отделениями, уполномоченными, киосками КОГИЗа.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на 12 мес.—24 р., на 6 мес.—12 р., на 3 мес.—6 р., на 1 мес.—2 р.

ТРЕБУЙТЕ ЖУРНАЛ ВО ВСЕХ КИОСКАХ.

Издательство „СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“
Москва, Тверской бульвар, 25.